中国仪式音乐研究丛书

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助

中国民间仪式音乐研究

——华北、西南、华东增补合卷

曹本治 主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

中国民间仪式音乐研究

——华北、西南、华东增补合卷

曹本冶　主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国民间仪式音乐研究：华北、西南、华东增补合卷/曹本冶主编．—北京：文化艺术出版社，2011．4
ISBN 978－7－5039－4978－4

Ⅰ．①中…　Ⅱ．①曹…　Ⅲ．①传统音乐：民间音乐—研究—中国　Ⅳ．①J607．2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 043500 号

中国民间仪式音乐研究：华北、西南、华东增补合卷

主　　编　曹本冶
责任编辑　王　红
责任校对　方玉菊
装帧设计　刘玲子
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100007
网　　址　www. whyscbs. com
电子信箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2011 年 5 月第 1 版
　　　　　2011 年 5 月第 1 次印刷
开　　本　700×1000 毫米　1/16
印　　张　22
书　　号　ISBN 978－7－5039－4978－4
定　　价　38．00 元

序

中国传统信仰体系以普散的形式通过仪式扎根于民众草根阶层，是地域文化的重要组成部分。广观中国各民族各地区丰富多元的仪式传统，其与信仰关系的亲疏程度，研究者可以用“近信仰～远信仰”的两极变量思维来理解各种仪式的属性。仪式作为信仰体系中的外显行为，其展现由始至终被音声（包括一般概念中的“音乐”）所覆盖着。这种音声为参与者增援和带出仪式的意义及灵验。音乐作为仪式中音声的一部分，是音乐研究者最直接探讨和分析的对象。同时，如果音声是仪式行为的有机部分，那么音乐学对仪式中音声的研究便必须把音声置于其仪式环境中，分析音声在仪式场景中的运作及其与仪式、信仰之间的互动，从信仰体系的宏观语境中理解音声在其生态文化中的深层含义。

中国文化历史的发展已清楚地显示，无论是视觉艺术、建筑、文学、音乐或舞蹈，其生命活力都曾以信仰作为它们的基本源泉。随着学界对传统文化认识的更新、深入及研究范围的扩展，仪式传统中的音声与音乐在中国音乐史所占有的独特价值和深远意义已愈来愈明显。

1993年，本人在香港中文大学音乐系设立了“中国传统仪式音乐研究计划”（后简称“研究计划”）。这是一项由中国本土学者执行的长远性研究计划，汇集了中国各大院校的学者和研究生，对中国汉族及少数民族的“近信仰”仪式音乐传统进行系统性的研究。至今，“研究计划”已完成的大型课题包括“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”（1994—1998）、“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”之“河北省（冀中）涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会”

(1998—1999)、“中国民间仪式音乐：西南及西北地域”（1999—2001）以及“中国民间仪式音乐：华东和华南地域”（2003—2005）。2007年5月，“研究计划”移师上海音乐学院“音乐人类学E—研究院”，改称“中国仪式音乐研究中心”。同年12月，“中国仪式音乐研究中心”（后简称“中心”）获上海市教育委员会评批为“人文社会科学重点研究基地”，于2008年1月16日正式落成，在原“研究计划”已有的基础上继续和进一步扩展对仪式音乐的科研工作。

至今，“中心”已经运作两年有余，科研工作略有收获，故希望把“中心”的一些研究成果以“中国仪式音乐研究丛书”的形式向学界汇报和交流，望学界同仁给予鼓励、支持和指正！

本书为“中心”于2008—2009年间承接前“研究计划”已经展开的“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”课题之华北、西南、华东地域的增补项目的部分研究成果。

曹本冶

上海音乐学院

“中国仪式音乐研究中心”

2010年4月

目录

导 论

曹本冶

人文与社会科学学科对人类文化的研究，追其根本实质是寻求对人的“思想”和“行为”的探究。“行为”作为“思想”的可观外展层面，是诸多学科在文化研究中普遍用以切入并以此为进一步寻求对“思想”认知的途径。虽然人文与社会科学领域中的学科各有其不同的直接研究对象，但它们各自的学科理论与方法却都始发于对“人”（人类文化）的“思想—行为”的关怀，包括以“文化中音乐”为研究对象的、属于“音乐学”（Musicology）研究领域的“民族音乐学”（Ethnomusicology）①。

第一节 阐释民族音乐学

人文和社科领域内对人类建造文化过程中“思想”和“行为”以及“思想—行为”两者之间互动关系的探求，不同学科或学者在各自的研究领域，对文化中不同属性的研究对象，虽然在研究指向和理论方法上有不同的侧重点，但都出自同一假设：视“思想”为“行为”的深层动力或核心内涵，认为由于行为之可观，研究者可以通过实地考察对被研究者的行为进行观察和记

① Ethnomusicology 自 80 年代引进中国学界以来，本土学者对此学科名称的中文翻译存有多个版本。笔者将在本书内采用“民族音乐学”这一中译，因为尽管它仍不是一个完全理想的译名，但至少它保持了“音乐学”的词根，因此而显示了国际学界视“民族音乐学”为“音乐学”属性的广泛共识。

录，进而分析、描述、解释或理解行为所显示的思想内涵。这，早已是人文和社科学术研究的“一般常识”，也是研究人类“文化中音乐”之“思想—行为”的“民族音乐学”（Ethnomusicology）的理论和方法之根本。对于学界日益繁复的理论和方法学表象，我们不妨返璞归真，从“思想—行为”的根本认识和阐释民族音乐学和寻找我们的路向。

一、“文化中音乐”的“思想—行为”

恩克蒂亚（Nketia）曾给民族音乐学一个较为扼要精简的定义：“这是一个结合音乐本体结构和音乐上下文语境为方法手段的对音乐的学术研究。这些手段可以有不同的应变运用于不同的音乐，包括西方艺术音乐。”①（1990：93）

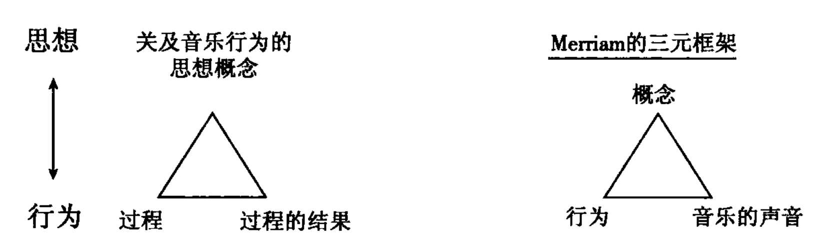
民族音乐学（Ethnomusicology）是“音乐学”（Musicology）属性的学科，其前身是比较音乐学（Comparative Musicology）。与其他研究人类文化的人文社科学科的主要区别是：“音乐学”的研究对象是音乐——“文化中音乐”（或“文化中的音乐”），以寻求对“人”的音乐的认知为其宏观目标。民族音乐学对“文化中音乐”的关注，环绕着“音乐是什么”的基本主题，探索“什么是‘人’的音乐”（What is Man's music）和“人是怎样制造和接收音乐的”（How Man makes and receives music）②。也就是说，学科对“文化中音乐”的研究，其起点和终点在于“音乐”。

---

① “My personal view of ethnomusicology is simply that of a discipline which combines formal and contextual techniques in the scholarly study of music. Such techniques can be applied in different adaptations to a wide variety of music, including Western art music.”（1990：93）

② Nettl从另一个角度提出过类同的关注：“（1）什么因素使不同的文化有不同的音乐和对音乐的不同态度？什么是一个文化中主要音乐风格的决定因素？（What is that causes different cultures to have differently sounding music, and different attitudes toward music? What, then, determines a culture's principal musical style?）（2）人是如何运用他们的音乐的？音乐对他们起到了什么作用？（What do the world's peoples use music for? What does music do for them?）（3）世界的各种音乐是如何传播、维持和变迁的？”（How do the world's musics transmit themselves, maintaining continuity and also engaging in change?）（2005：452）

“思想—行为”作为“文化中音乐”思维的皈依，笔者视“音乐”之“行为”为一个二元层面的结合，即是将“行为”分解为“过程”（音乐的社会化过程）和“产品”（音乐，过程的结果）两个关联一体的行为互动，视“思想”为行为过程和产品的深层动力或核心内涵，它们之间的互动关系，便是理解音乐在其文化生态环境中意义的关键，是“文化中音乐”的根本。如此，这个“思想—行为”的二合一思维，在音乐研究中便自然地衍生为一个三合一框架——无论是把口号叫成“在文化中研究音乐/音乐当做文化研究”或是“把音乐放在其文化环境中来研究”，“文化中音乐”的研究都跳不出这个如来佛的手掌。由此，Merriam 的“概念、认知—音乐行为—音乐本体”框架，与其说这是当时的“创新”思维，不如更确切地视此为“思想—行为”作为对“文化中音乐”研究思维的必然延伸。



“音乐”的“过程”和“产品”，其“思想—行为”者是“人”——由“个人”与“群体”组成的“人”。受人类学的影响，北美民族音乐学长时期以来把视角置于“文化”中的群体，对于在社会群体中的个人较为忽略。“文化中音乐”必须以“个人—群体”的双轨关注来了解“人”的音乐“思想—行为”。正如法国民族音乐学家 Aubert 所说：“显然，除了我们称为天才的那个属个人而不是群体的天赋能力以外，音乐是从文化中获得的。……如果音乐是文化的表达，那么它必然也是在社会以及社会中的个人的表达。这里，个人扮演着十分重要的角色。……个人以他的主观和才能，【在社会文化中】留下痕迹。同样的，【文化】环境影响着个人，但他可以更改、选择或忽视【文

化】中的约定和规则。"[①]（2007：7、10）对文化中的"个人"音乐伟人和他们的非凡的创作"灵感"，Nettl有如此的反省："我们对天才和灵感知道得很少。……不少文化都共存有音乐天才的概念。……音乐的创作是学术界尚未解决的问题。民族音乐学学者曾有一段时期界定他们所谓的'传统'社会是没有音乐伟人的，显然，他们是错的。"[②]（2005：40—41）在另一篇文章中，Neetl说，"从西方文化体制的局内人角度，当我听到莫扎特的作品时，我【不得不】认为【世界上】真的就只有这么一个作曲家（【伟人】）"[③]。（1989：15）

所以，对"文化中音乐"的研究，研究者可以在音乐的"产品—社会化过程"以及"个人—群体"这两重两极变量的连续线上，就具体对象与文化上下文语境之间的不同"远—近"关系，选取合适的切入点，或是取"近"音乐为产品切入，从形态结构和风格的分析扩散至相关"过程"因素的考虑，或是从较"近"音乐的社会化过程起始，追踪该过程的"产品"结果。显然，音乐的"社会化过程"所涉及的层面可以颇为广泛，其中包括所有关及个人和群体的、历时和共时的、同一地域和跨地域的有关音乐创造/制作以及音乐接受的过程；因此在研究中肯定会需要跨越"音乐学"以外的其他人文社科学科的领域和专长，借鉴一些其他学科的相关概念、理论、方法或经验作为辅

---

① "...it is obvious that music...always follows cultural acquisition. The only innate faculty in this domain is perhaps the vague notion of so-called talent or musical gift, which is an individual and non-collective predisposition."（2007：7）

"...if music is the expression of culture, it is also necessarily the expression of society and the individual within it, and that here the individual plays a major part.... the individual imprints the mark of his or her own subjectivity, feeding in the element of personal talent. In the same way, context acts on the individual, with the individual modifying its content, and choosing whether or not to respect its conventions and rules in practice."（2007：10）

② "...little about the concept of genius and the aspect of musical creation we're calling 'inspiration' is well understood.... There certainly are many cultures that share the concept of musical genius in one way or another.... There was a time when ethnomusicologists characterized the so-called traditional societies as having no musical culture heroes, but obviously they were wrong."（2005：40－41）

③ "...musical concepts and values can in the end be illuminated through the study of cultural values. Speaking however in my other role, as the native informant of this study, I have to say that when I hear Mozart's works, I am inclined to think that there is really only one composer."（1989：15）

助。但是，辅助性的借鉴，不能使其喧宾夺主，失去学科的“音乐学”定位；对其他学科理论和方法学的借鉴，分清“主、宾”的关系是维持和维护学科认同的要素。在把握对学科定位立体认知的前提下，学科的研究中可能出现的“音乐学研究中的人类学视野”、“音乐学研究中的社会学视野”、“音乐学研究中的语言学视野”、“音乐学研究中的心理学视野”等等取向就都能顺理成章。我们必须牢记几条简单的道理：（1）其他学科的理论方法，源自各学科为它自己特定研究对象而设（或源自对该对象的研究经验），有其自定的针对性；（2）某些理论方法，尽管十分适合于该学科对其本身特定文化对象的研究，但不一定必然具跨学科普遍运用性的功能，特别是对我们学科所需要解决的“音乐”问题；（3）同一学科中的各种理论，是不同时期、学派、侧重点的思维产物，互相之间未必融洽，不少是矛盾对立的，我们不能不究其实质而随意多源混杂地借用于音乐学的研究之中。

“音乐为产品和社会化过程”这一概念无可置疑的是国际学界所普遍认同的。但是，从学科在西方（特别是在北美）学界的历史演变过程中，我们看到的却是他们对过程和产品的两分，以及重过程、轻产品的取向失调。尽管“音乐体系”是 Merriam 三维模式中的研究要素之一，但在北美学界的“文化中音乐”研究之中，人类学取向的学者却把音乐研究的范畴向着音乐等同文化的方向作无限的扩大，甚至将音乐与文化并置，取“过程语境”为研究焦点，在理论方法学上平面地纳入其他学科的理论概念而笼统称之为“跨学科”、“全方位”，导致学科研究对象的模糊和混淆，学科音乐学属性的淡化甚至扭曲，由此而起的诸多问题已在北美学界暴露以及引起担忧和反省。在此，我们应该切记恩克蒂亚的警戒：如果我们不能把焦点重新调整回到音乐，在体系和上下文语境的分析研究中（contextual analysis）清楚地界定什么是直接与音乐有关的，民族音乐学和人类学之间的分野将会被模糊化而导致纠缠不清的关系。(1990)

如果民族音乐学是一个与其他人文社科不同的学科，它对“文化中音乐”的关注，必须一是要坚守学科的“音乐学”属性认同和承担，把学科的特定研究对象定位于“音乐”，由此鉴别与其他人文、社科的不同学科身份。二是

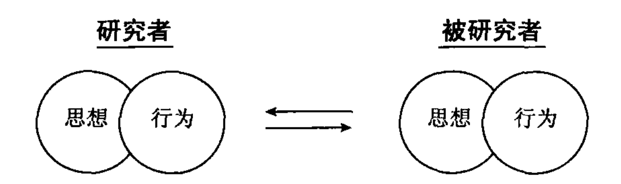
视“音乐”为音乐“产品”及其“社会化过程”的两个互相关联层面的一体；而音乐“产品”及“社会化过程”的“思想—行为”者，是“个人—群体”组成的“人”。所以，我们以音乐的“产品—社会化过程”和“个人—群体”为一体化音乐概念中的两组两极（而不是两分）渐进变量连续线的视野，展开对“文化中音乐”的研究。由此，我们希望避免西方学界曾有或仍然存在的一些偏颇。三是在理论和方法学上，就“音乐学”的属性和“音乐”为研究对象，在音乐的“产品—过程”和“思想—行为”者的“个人—群体”连续线上选取切入点，以“音乐学”为学科核心，按需要适当地借鉴其他人文、社科的理论和方法，解决学科对其研究对象（“音乐”）所提出的问题。四是音乐作为一个存在于感官和心理中的文化现象，在试图获得对音乐接受者经验认知的同时，我们应该谦虚地接受“说”音乐的难度。我们应该有如此的自知之明：无论我们自以为能多好地“说”音乐（即 Charles Seeger 所谓的“语言描述的时空”），我们的所说，充其量只是“一般的时空”中音乐“真相”的一面而已；对音乐的“真相”与我们所“说”的音乐，两者之间的鸿沟以及音乐时间“真相”的多面性和不能全知性，我们要知道谦逊和好自为之。

二、“思想—行为”中的“研究者—被研究者”

学科对“文化中音乐”的研究，其行为的要素之一是研究者与被研究者之间的关系。这是一个双向互动的关系。研究者的自身学术背景以及与此关联的研究视野和理论取向，势必影响到他对音乐事相的解译。所以，研究者与研究对象之间的关系是两者“思想—行为”的双向互动。研究者与被研究者，两者之间的地位和关系，前者主动，后者被动，处于不平等状态，两者各自的“思想—行为”更不见得相吻合，研究者如何能够真实地解析、解释和理解被研究者的“思想—行为”，及使此认知对被研究者有所意义，不但是民族音乐学，也是所有社会人文学科所面对的挑战。

研究者与被研究者两者之间“思想—行为”的“局外观”和“局内观”

差距一直是学科需要面对的首要问题。如何取得局内—局外的平衡，以拉近研究者与被研究者之间的差距，使研究者在“近经验—远经验”之中得到某个程度的“近经验”体会①，成了民族音乐学在实地考察记谱分析和文化含义的解译等方面的关键。如果说实地考察和记谱分析是手段，对文化含义的解译是目的，那么研究者与被研究者“思想—行为”的差距，不仅是在手段执行之时必须面对的困难，也是解译文化含义时需要克服的障碍。

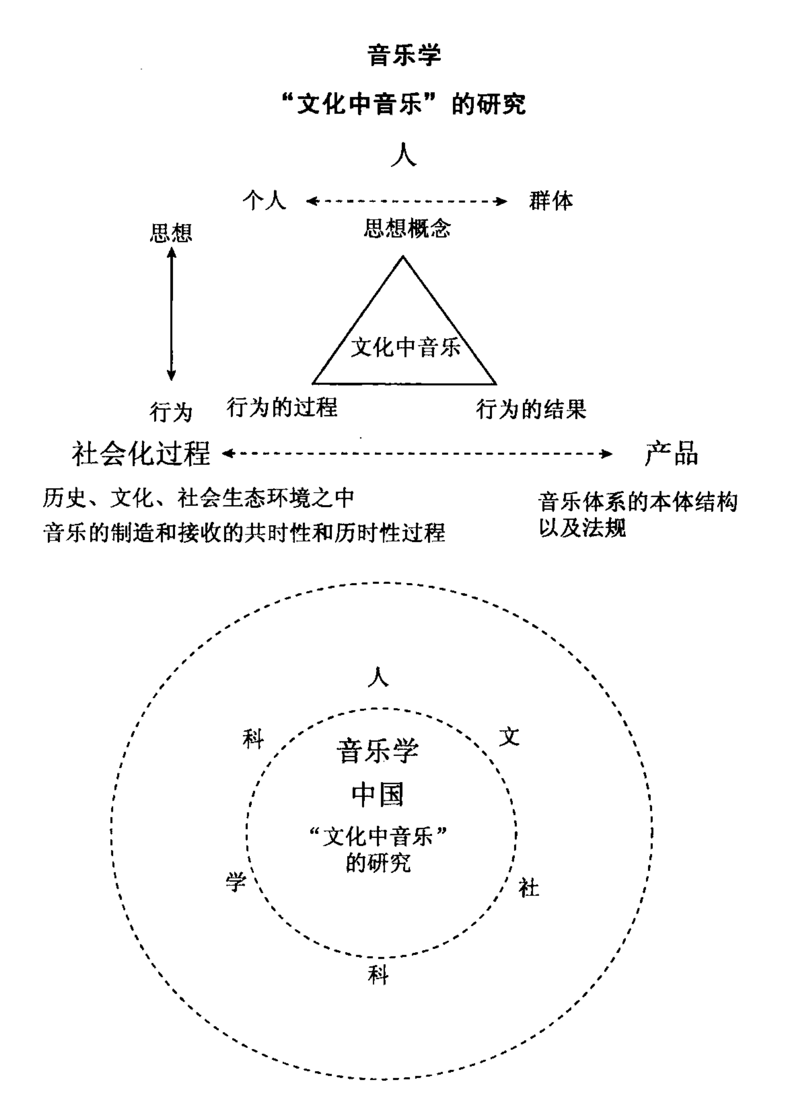


对如何缩短研究者与被研究者（或局外与局内）之间的距离，人类学的实地考察经验和方法是西方民族音乐学的仿效典范。但是，无论这些西方的理论方法有多繁玄，它们都源自一般人生经验的延伸——即中国人称为的“人际关系”之“处世之道”，是人在社会中生存互动的一般经验常识。中国人在日常生活中讲究人和人之间（“我”和“他”）的交往相处（人际关系）。关系的融洽程度，其关键在于能否掌握“处世之道”。众所周知，中国文化中掌握“处世之道”的要则是“知己知彼”、“平等互让”以及“互敬互惠”。知己知彼的方法是通过直接或间接的“听其言，观其行”，知悉对方的喜恶和性格，并要能站在对方的角度去看问题；在建立和维持相互关系时平等互让和互敬互惠，是拉近双方的距离和巩固双方关系的关键。这是中国文化中固有的“方法学”。尽管西方学界就所谓的“参与观察”方法有大量的书写，但恐怕都超越不出中国文化“处世之道”的精髓。

Nettl 在他的“莫扎特与西方文化的民族音乐学研究（一篇四个乐章的漫笔）”一文中用了不少篇幅描述一些西方（北美）文化中对欧洲古典音乐、音乐家的一些众所周知的价值观，并置其于民族音乐学的视野，试图在这“一

① 见 Margaret Katomi 在她研究之中运用的近局内者的经验—远局内者的经验讨论。（1991：532）

般性常识”的背后找出一些“社会文化”的含义和象征；但是，在做了一番如此的解译后，他承认这些可能只是民族音乐学者的“想当然”，对局内人不一定有意义，或者局内人对这些所谓民族音乐学的“文化解译”可能根本不感兴趣（1989）。同样，盲目地崇拜和模仿西方视野中对“他者”的“经验”，以此作为我们的“眼睛”和“耳朵”来解译中国的“文化中音乐”，可能不尽合适。



自西方古典音乐传统中提炼出来的理论和方法，之所以适用于对该音乐的研究，是因为它是从自身文化的经验感受中所悟，为自身音乐传统而建的。国际学界早在比较音乐学的时期就已经知道，这些为西方古典音乐而设的理论和方法并不能普遍适用于对世界其他音乐传统的研究。同样，民族音乐学由主要研究口传文化的西方学者所建立，学科的侧重点和理论方法，是就他们的背景和对“非我”文化的兴趣，为解决他们对“他者”研究时所遇到的困难而建构，不一定完全吻合和适用于我们本土学者对中国“文化中音乐”之所需。正如Nketia所建议的“以非洲为中心取向的非洲音乐学”（“Africa-centered approach to African musicology”）（1986：54），我们所期望的是一个“以中国视野为中心的、对中国音乐和中国人有意义的音乐学”。

中国人类学学者王铭铭于2008年11月12日在上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”的“大音讲堂”系列内的“人类学与仪式音乐研究”演讲中，以“谁的眼睛？谁的耳朵?”为小节标题探讨了国内人类学界本土定位的失落。这恰好呼应了笔者就本土学者对他们自己国家民族“音乐中文化”研究的国际学界话语权的诉求：为什么要讲？谁在讲？讲的是什么？对谁讲？讲的对谁有用?

第二节　“仪式中音声”的研究[①]

在中国文化的悠长历史演变过程中，各种类型的表演艺术和视觉艺术以及与此有关的建筑、文学等都曾以信仰为其文化生命和活力的源泉，以仪式为其生存传播的土壤。中国56个民族文化的多元音乐传统的源起、发展和传播，其中大部分都与信仰和仪式有共生关系。这些“信仰体系”所显示的即是“中国人”文化认同的元素。

① 本小节的讨论以笔者有关“仪式中音声”的论著为基础（1996、1997、2000、2002、2003、2008、2009）。

中国各民族的诸多信仰体系[①]中，仪式作为人们信仰与宇宙观的行为表达，在活动方式和行为规范上对一体多元的中华民族文化传统起到了典范作用。中国文化历史中早已有的"礼"、"仪"、"乐"相辅相成关系的概念和执行，其在传统音乐中体现的是音乐展演的仪式化（或礼俗化）。

简要来说，"信仰体系"概括了属"思想"范畴的"信仰"和属"行为"范畴的"仪式"。就我们的研究对象"仪式中音声"来说，"信仰体系"是一个由"信仰"、"仪式"[②]、"仪式中音声"组成的三合一整体。仪式的展现（ritual enactment），其中一个重要有机因素是仪式展现中的各种"音声"行为（其中包括一般用意的"音乐"）。作为仪式行为的一部分，"音声"对仪式的参与者来说是一个增强、延续、扶植和辅助仪式行为及气氛的重要媒介和手段。对"仪式中音声"的研究，笔者从"音声"切入，置"音声"于仪式和信仰的环境中探寻其在信仰体系中的内涵和意义。这个理念与"音乐学"属性的"民族音乐学"对"文化中音乐"的定位是一致的。近年来，中国学界对仪式音乐的个案研究已有一定的积累，这些本土实践的经验将是我们探索学科本土化发展的一个实用案例。

在回到"思想—行为"的本质思考之前，笔者首先需要澄清"仪式中音声"研究的两个前提：（1）笔者所谓的"仪式"，包括的是"近""信仰"内涵的仪式以及"近""世俗"的礼仪习俗两者；[③]（2）笔者概念中的"音声"，概括一切仪式行为中听得到的和听不到的、对局内人具特定意义的音声，其中包含一般意义中的"音乐"。

"思想—行为"在"仪式中音声"的研究，对"近""信仰"内涵的仪式来说，信仰属于"思想"范畴，其核心部分是宇宙观。宇宙观是一个民族对

---

① 国际宗教、仪式学界对何谓"宗教"（religion）的定义意见不一，对"宗教"、"民间宗教"（folk religion、popular religion、cult）、"民间信仰"（folk belief）等名词之间的定义界分也没有一致的看法。站在学科的角度，笔者无意陷入其他学科的定义困境，故选择采用"信仰体系"（belief system）这一较为中性的用词。

② 如同"宗教"，西方宗教、仪式学界对何谓"仪式"，除了认同其为"多义"且"边界模糊"之外，没有进一步清晰的界定共识（读者可以参阅 Kreinath，Snoek，Stausberg 2006）。

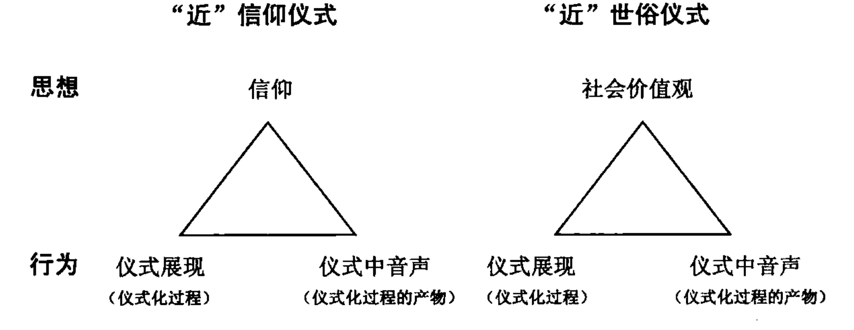
③ 不少中国的仪式传统是两者兼具的综合体。

于其所处生态环境的组成、运作，以及人在这环境中所扮演的角色、地位及人与生态环境互动关系的认知。（R. Keessing 1981：509）“近”“世俗”的仪式所显示的核心“思想”内涵则是中国传统文化中的社会价值观。

“仪式中音声”研究的另一个层面是仪式。仪式属于“行为”范畴，是信仰认知（或社会价值观）的外向展现，在特定场合、时间，按特定的方式和程序，由特定执仪人员执行，并为特定群体展演的行为活动。

“音声”是仪式展现中的一个部分。“仪式中音声”的研究从“音声”切入（作为制成品的“音声”），置其于仪式和信仰环境中分析音声体系的结构元素和法规、在仪式展演中的运用和功能、音声的制作过程以及接收，以达到对“仪式中音声”内涵①的宏观认知。这是一个从“点”（音声的形态体系）扩散到“面”（生态环境——音声在仪式中的运用与功能），再回到对“点”认知（“仪式中音声”的内涵）的方法学思维路向；显然，起始和结尾的这两个“点”是不同认知内涵的“点”。

信仰、仪式、音声是三合一的整体，三者之间的互动关系是理解“仪式中音声”意义和内涵的关键，也是我们研究的主导理论思维。

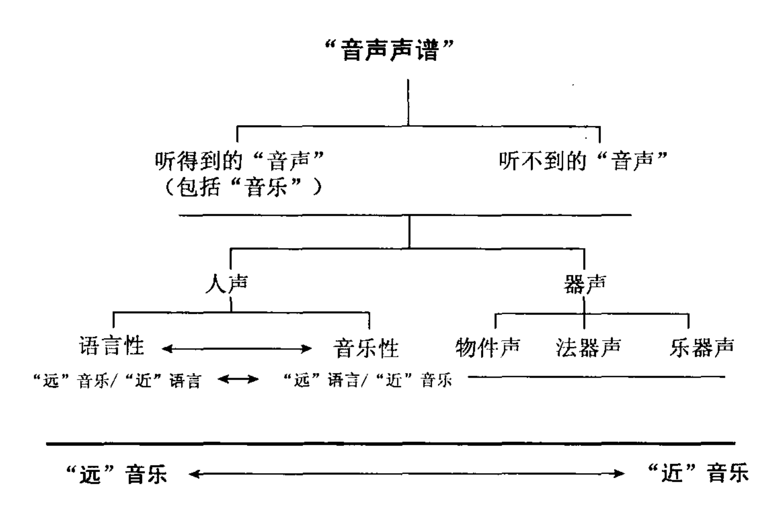


作为信仰体系的外向性行为，仪式的演示自始至终在音声境域的覆盖中展现。对“仪式中音声”的研究，实地考察（fieldwork）是获取有关音声一手资料的必经之途。至于何谓“实地”（field），除了研究者在仪式和音声事件的外向展演过程中可以观察到的（observable）的实体场域，我们同时必须考虑

① 即“音声是什么”。

存在于局内人感官中的、局外研究者不一定能直接观察到的仪式和音声事件的内向展演，后者对局内的执仪者来说往往更为重要①。如此，“仪式中音声”研究中的实地考察概念是一个较为广阔的“实地”，以面对和处理仪式展现中研究者“听得到”和“听不到”的音声②。

仪式的“音声境域”（ritual soundscapes）③ 内“听得到”的“音声”主要包括“器声”和“人声”两大类音声。“器声”包含具有特定仪式含义的“法器声”和“物件声”（如炮仗声），以及与民俗活动共享的“乐器声”。仪式中由“人声”组成的音声境域，包括各种程度的近似语言、近似音乐、似念似唱或似唱似念、连唱带哭或连哭带唱的音声。研究者可以用一个以“语言性—音乐性”为假设性两极的“音声声谱”④ 来概括这一系列的人声音声。



“信仰—仪式—音声”为研究“仪式中音声”设定的是一个理论定位和角度。在此框架内，笔者用“近—远”、“内—外”、“定—活”这三个基本的两

---

① 如存在于佛教和道教仪式的执仪者“内观”状态中的不发声默念和默诵（局内所称的“心诵”、“神诵”）。

② 仪式展现中的“听不到”的音声是学界极具难度的研究课题，今年来萧梅已经着手展开该课题的研究。（2003、2007）

③ 社科学科的仪式学对仪式展现的时空称之为“仪式场域”（ritual field）。笔者对“仪式中音声”这一研究对象，就仪式展现中音声现象所给予研究者的情境感觉以及音声对仪式的覆盖与仪式场域的整体性关联，称之为“音声境域”（ritual soundscapes）。

④ 仪式“音声境域”内各种音声所组成的系列整体。

极变量思维作为方法学来解析和理解“仪式中音声”。（曹本冶 2002、2003、2008、2009）

“近—远”两极变量思维方法。研究者在仪式中所能听到的音声，主要是发自仪式执行者或参与者的“人声”——在语言性至歌唱性境域内的各种念诵和唱诵；器乐、器具的各种“器声”——仪式中运用的乐器、法器和其他物件所发出的音声。很多信仰体系的局内观，对于仪式中的音声（包括那些研究者一般认为是音乐的音声），并不认为是音乐，或者不称它们为“音乐”。仪式中属“人声”的近语言性诵、咒及呼喊，如果按照一般音乐研究者惯用的概念（局外观），这似乎不是“音乐”，应该不属于研究范围之内；但是，局内人往往并不隔辨我们听来为语言性的和音乐性的这两种音声，对于局内人来说，它们都是仪式中的组成部分。另外，仪式中的“器声”有具备音高和不具备音高功能的两种，它们在仪式中的运用则相应有旋律性、节奏性或响声的功能。就此，笔者把仪式中的所有音声都看做是仪式音声境域的有机组合，用“近—远”两极变量的思维方法，把仪式展现中的各种“人声”和“器声”以“近—远”音乐的两极变量思维视之，以此寻求平衡这一表面看来似乎是局内、局外的观念矛盾。对“人声”，我们沿着“语言性”和“音乐性”为两极之音声境域，将各种“近音乐”（或“远语言”）和“远音乐”（或“近语言”）的“人声”都纳入到研究者所应该注意的范围之内；对“器声”，我们以“近音乐—远音乐”的变量思维纳入仪式中的各种旋律性、节奏性或响声的音声。这是“近—远”两极变量思维方式运用的一个方面。

在理解仪式音声中“近”音乐的曲目属性上，我们也可以用“近—远”两极变量的思维来解释仪式传统中音声的多层性综合内涵。我们在众多个案研究的实践经验中发现，几乎所有仪式传统的音声曲目都是综合性的时空累积。笔者曾以“核心、表层”描述这个现象。（曹本冶、刘红 1996：61—67；曹本冶、徐宏图 2000）以下摘录笔者以平阳道教东岳观的中元节《中元普度道场》的仪式中“近”音乐的音声为例对“近—远”两极变量思维方法的说明。（曹本冶、徐宏图 2000）

平阳东岳观属道教全真派道观，其举行科仪时用的仪式音乐包括两大韵腔体系：“十方板”和“子孙板”。“十方板”，也即是“十方韵”或“全真正韵”，是全国全真派道观的通用经韵，观内道人视之为东岳观道乐韵腔体系的主体。东岳观的“十方板”于清末黄岩山大有宫第十九代宗师林圆丹、薛圆顺来平阳传道时传入。大有宫原传的“十方板”，在本世纪中曾一度失传，其后所重新恢复的韵腔，是先从温州平阳带到北京白云观，再由白云观回传的“十方韵”。

“子孙板”，又称“子孙韵”，即“地方韵”，是在20世纪五六十年代，东岳观出现全真、正一道士同坛合做道场，观内融入当地正一道的一些韵腔后形成的韵腔体系。中国各地正一道的科仪音乐，都具有较明显的地域性风格，与当地的各种非宗教音乐有着密切的共性关系。平阳地区正一道的科仪音乐也是如此，其地域性风格见于大部分韵曲在音乐素材的运用上与流行在江浙地区的戏曲剧种（特别是瓯剧、和剧、京剧等）和民歌小调的风格相近。

《中元普度道场》的目的是普度亡魂。整个仪式有登坛、接魂、宣意、宣圣、普召牒、黄录偈、五供养、叹文、破狱、五召请、解伤符、变斛食、施食、三皈依、九戒、升天、送孤、送圣等31项仪式程序。科仪内容中，有如《登坛》、《宣意》等直接与自我修持宗教活动相关的仪式环节，以局内观立足，是“道”信仰体系的核心内涵，其主要目的是澄清自身、保养元和、合助道力。这些仪式环节中所用的韵曲内容主要是赞道、赞神及表示对道的皈依，可以视为“核心层次”的曲目，所运用的韵腔以“十方板”为主。“核心层次”的“十方板”是跨地域性全真道通用韵腔，无论在音乐素材的运用或风格特点上，都甚少与地域性音乐风格有明显共通之处，主要用法器伴唱，演释平淡而少动作。此外，《中元普度道场》中如《五师供》、《施食》等表演性强、为一般信徒较为喜爱观看的科仪环节，所用的韵曲既有“十方板”，也有“子孙板”，但以后者为多。韵曲内容既有较为内向、具修炼性的赞道赞神，也有较具外向性、以孤鬼亡魂为宣化对象的说教。这部分科仪音乐，可以看做为“中间或表面层次”的曲目，视乎于其“神圣”与“世俗”因素的比重。

以《焰口》科仪为例，它既含有较为核心层次的科仪内容，也有较具外向性的科仪环节；前者倾向于使用“十方板”，后者则多用“子孙板”。就观内对此两种韵腔在称谓上的区分便可得知局内对两者有着明确的区分。一般来说，“子孙板”多用于《焰口》中宣化和普度亡魂的科仪环节。东岳观为全真道观，以全真道这一局内观的定位来看，“十方板”的曲目内容较“近”全真道“神圣”的核心；而“子孙板”曲目的内容则是“神圣”与“世俗”共存，较“远”全真道核心，可视其为“中间层次”。“子孙板”中还有部分韵曲以通俗易懂的用词为“孤鬼亡魂”说教，内容接近生活，诉说人生之无常，其音乐与“俗”音乐文化中的民歌、说唱、戏曲、器乐等，在音乐素材的风格上有着明显的共性，可视为韵腔体系的“表面层次”曲目。由此，从东岳观的韵腔体系可以看到，道教科仪音乐从“核心层次”→“中间层次”→“表面层次”向外扩散，从中心的“高浓度”“道”溶散至表面的“低浓度”“道”，在“表面层次”“道—俗”融通，“神圣”和“世俗”结为一体——道教信仰体系的核心以“普化”的形式深深地扎根于人们的现实生活当中。①

“内—外”两极变量思维方法。“内—外”指的是“局内—局外”的问题。如前文所述，这与其说是学科的一个关键性问题，不如说是人与人相处关系的一个普遍性的根本问题。学界对于“局内—局外”的讨论已多不胜举，笔者无意在此重复。本章只就其在“仪式中音声”研究的特殊考虑作探讨。音声中的“近”音乐部分，不同于一般概念中的音乐，它是信仰体系的外展部分。对局内人来说，仪式的举行无它不可，也即是，它的存在和意义，是因为局内人相信它的“必须性”和“有效性”，或至少是具特定意义的。所以，对音声在仪式和信仰体系中角色和意义内涵的认识必须先从“局内人”的视野着手，之后续以分析比较的方法在“内”、“外”观之间取得平衡。仪式中的音声，其本身对局内人的意义在于仪式所指向的宗教性（信仰）或社会价值观。这一外展过程随着派系传承、仪式环境和仪式供养者的不同，相应地会影响到执

① 参见 C. K. Yang 的宗教“普化”（diffused）概念（1961）。

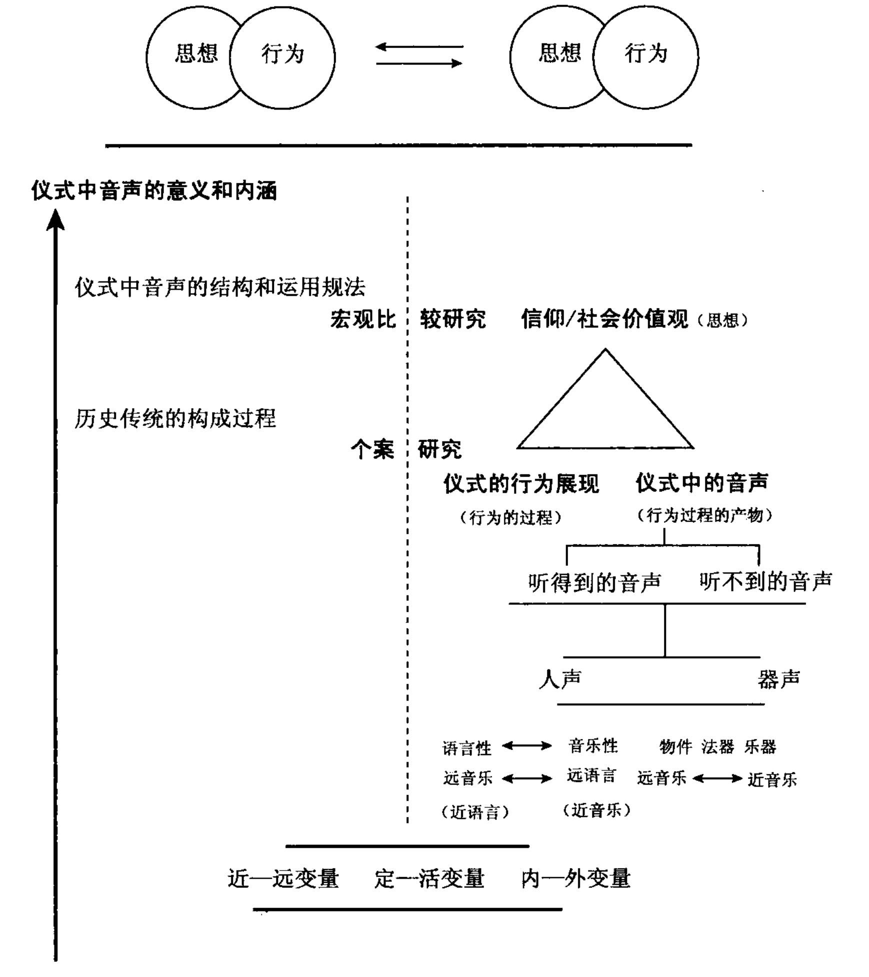
仪者对仪式程序和内容不同层次的理解和仪式执行时的细节变化。“局内—局外”与“近—远”是两对相辅相成的变量思维，往往需要配合运用，因为所谓的“近”或“远”、“内”或“外”，往往是以“局内”观为准则或起点的。（曹本冶 2002、2003、2008、2009）

“定—活”两极变量思维方法。文化传统的演变，实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相辅相成关系之运作过程。“定—活”两极变量指的是固定和非固定的因素。任何仪式传统都有其相对固定的信仰内涵、仪式的展演程序和指向，它们的起点和终点是固定的。但是，在仪式化行为实践的时空过程中，根据所取途径、方法，派系传统的不同着重点和传承，不同的地理文化环境和民风习俗，不同的仪式场合和对象等因素，执仪者可以有灵活的选择和组合。这是在固定因素内非固定因素运作的现象，其结果是多元化派系和地域性风格的形成。但是，当这些派系和地域性风格形成之后，其本身又会成为该派系和地域的相对固定性框架。

同样，音乐在仪式中的运用，其地域性所储的音乐素材、创作手法及运用习惯法则，以及一词多曲、一曲多用等重复变奏手法，是相对的固定因素；但其实际运用和所产生的结果则可视为多变性的非固定因素。我们在各地仪式传统的研究中发现，执仪者在仪式活动中，以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用的“词汇”，在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节、经文内容和文字结构，以及不同斋主（或仪式供养者）对科仪的不同要求，在“板腔变化”、“曲牌联套”等传统音乐结构模式框架之中用重复、变奏、串联等手法，做出相应的无限量变化。（曹本冶 1997：313—350）

最后需要一提的是，“音声”固然是仪式展现的有机部分，但执仪者和参与者伴随着“音声”的身体动作（包括所谓的“舞蹈”动作），也是仪式行为展现的重要因素，这方面的研究刚开始（萧梅 2006、2008），尚有待更进一步扩充。

下图展示了“导论”要点的概括和小结：



参考资料：

英文参考资料

Adler, Guido. "Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with a Historico-Analytical Commentary," translated by Erica Mugglestone. *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 1-21.

Aubert, Laurent. 2007. *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate Publishing.

Barwick, Linda. 1990. "Central Australian Women's Ritual Music: Knowing through Analysis versus Knowing through Performance." *Yearbook for Traditional Music* 22: 60-79.

Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton. 2003. *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge.

Cook, Nicholas. 2008. "We Are All (Ethno) musicologists Now." In *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 8*, edited by Henry Stobart, 48-70. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

Harwood, Dane L. 1976. "Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology." *Ethnomusicology* 20/3: 521-533.

Hood, Mantl. 1957. "Training and Research Methods in Ethnomusicology." *Ethnomusicology Newsletter* 11: 2-8.

Hood, Mantl. 1963. "The Enduring Tradition: Music and Theater in Java and Bali." In *Indonesia*, edited by Ruth T. McVey, 438-560. Southeast Asia Studies, Yale University, by arrangement with HRAD Press, New Haven, Conn.

Hood, Mantl. 1980. *Music of the Roaring Sea*. Book I of the trilogy *The Evolution of Javanese Gamelan*. Wilhelmshaven: Heinrischshofen.

Hood, Mantl. 1982. *The Ethnomusicologist*. New edition of 1971 edition. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Kartomi, Margaret Joy. 1990. "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analysing Musical Rhythm." In *Tradition and Its Future in*

Music: *Report of SIMS* 1990 *Osaka*, edited by Tokumaro Yosihiko, 529 – 538. Tokyo: Mita Press.

Keessing, Roger M. 1981. *Cultural Anthropology*. New York: Holt Rinehart and Winston.

Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music*: *Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.

Kreinath, Jens, Snoek Jan and Stausberg Michael, ed. 2006. *Theorizing Rituals*: *Issues*, *Topics*, *Approaches*, *Concepts*. *Studies in the History of Religions*. Leiden: Brill.

Kunst, Jaap. 1974. *Ethnomusicology*. Reprinted and enlarged edition of *Musicologica* (1950) and the 2nd edition of the supplement (1955).

Lewis, Oscar. 1956. "Comparisons in Cultural Anthropology." In *Current Anthropology*: *A Supplement to Anthropology Today*, edited by William L. Thomas, 259 – 92. Chicago: University of Chicago Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Myers, Helen, ed. 1992. *Ethnomusicology*: *An Introduction*. New York: W. W. Norton.

Nettl, Bruno. 1973. "Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology." *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 9: 148 – 161.

Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology*: *Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicage: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno. 1988. "The IFMC/ICTM and the Development of Ethnomusicology in the United States." *Yearbook for Traditional Music* 20: 19 – 25.

Nettl, Bruno. 1989. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements)." *Yearbook for Traditional Music* 21: 1 – 16.

Nettl, Bruno. 1998. "Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music." *Yearbook for Traditional Music*

30: 1 -11.

Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno and Bohlman, Philip, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology.* Chicago: University of Chicago Press.

Nketia, J. H. Kwabena. 1986. "African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology." *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 20/1: 36 -56

Nketia, J. H. Kwabena. 1990. "Contextual Strategies of Inquiry and Systematization." *Ethnomusicology* 34/1: 75 -97.

Nooshin, Laudan. 2008. "Ethnomusicology, Alterity, and Disciplinary Identity; or Do We Still Need an *Ethno-*? "Do We Still Need an - *ology*?" In *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No.* 8, edited by Henry Stobart, 71 -76. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

Osgood, Cornelius. 1940. *Ingalik Material Culture.* New Haven: Yale University Publications in Anthropology No. 22.

Philipp, Margot Lieth, ed. 1989. *Ethnomusicology and the Historical Dimension: Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20 - 23 May* 1986. Ludwigsburg: Philipp Verlag.

Qureshi, Regula Burchkardt. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* 31: 56 -86.

Qureshi, Regula Burchkardt. 1991. "Whose Music? Sources and Contexts in Indic Musicology." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, 152 - 168. Chicago: University of Chicago Press.

Qureshi, Regula Burchkardt. 1995. "Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda." *Journal of the American Musicological Society* 48/3:

331 –342.

Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31 (3): 469 –488.

Rice, Timothy. 2001. "Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case." *British Journal of Ethnomusicology* 10/1: 19 –38.

Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151 –197.

Ringer, Alexander. "One World or None? Untimely Reflections on a Timely Musicological Question." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, 187 –200. Chicago: University of Chicago Press.

Samson, Jim. 2008. "Perspectives on Ethnomusicology." In *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, *No.* 8, edited by Henry Stobart, 23 –27. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

Seeger, Charles. 1958. "Prescriptive and Descriptive Music Writing." *Musical Quarterly* XLIV (2): 184 –195.

Seeger, Charles. 1977. "Introduction: Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology." In *Studies in Musicology* 1935 –1975, 1 –15. Berkeley Los Angeles: University of California Press.

Stobart, Henry, ed. 2008. *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, *No.* 8. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

Titon, Jeff Todd. 1995. "Bi-Musicality as Metaphor." *The Journal of American Folklore* 108/ 429: 287 –297.

Yang, C. K. 1961. *Religion in Chinese Society: A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Zile, Judy Van. 1988. "Examining Movement in the Context of the Music E-

vent: A Working Model." *Yearbook of Traditional Music* 20: 125 – 33.

中文参考书目

曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位与研究方法》,《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,北京:人民音乐出版社,2002年,第275—289页。

曹本冶:《仪式音乐的研究:理论概念与方法》,《中国传统民间仪式音乐研究》,昆明:云南人民出版社,2003年,第1—26页。

曹本冶:《思想—行为:仪式中音声的研究》,上海:上海音乐出版社,2008年。

曹本冶:《"仪式音声"的研究:从中国视野重审民族音乐学》,《中国音乐学》第2期,2009年,第5—34页。

曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1996年。

曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,1997年。

曹本冶、徐宏图:《温州平阳东岳观道教科仪音乐研究》,台北:台湾新文丰出版公司,2000年。

萧梅:《呼舞吁嗟祈甘霖——西(陕)北地区祈雨仪式与音乐的考察与研究》,《中国传统民间仪式音乐研究》西北卷,昆明:云南人民出版社,2003年,第419—488页。

萧梅:《面对文字的历史:仪式之"乐"与身体记忆》,《音乐艺术》第1期,2006年,第84—92页。

萧梅:《唱在巫路上——广西靖西壮族"魔仪"音声的考察与研究》,《中国传统民间仪式音乐研究》华南卷(下),上海:上海音乐学院出版社,2007年,第328—528页。

萧梅:《"乐"蕴于身——中国传统音乐的实践观》,《人民音乐》第5期,2008年,第63—65页。

萧梅、韩锺恩:《音乐文化人类学》,南宁:广西科技出版社,1993年。

华北地域增补

蒙古族『乃日』仪式及其音乐模式

蒙古族“乃日”仪式及其音乐模式

——以乌珠穆沁婚礼仪式为例

杨玉成

走进过蒙古族生活的人都知道，无论是在牧区、农村，还是在城镇，无论是远方来客，还是亲戚朋友聚会，都会欢宴歌唱。人们通过大大小小各种形式的宴会来庆贺丰收，庆祝寿禄，来进行人际交往，进行社会整合。人们也通过宴会来游艺娱乐，可以说，宴会是蒙古族社会中最普遍而最为活跃的一种民俗生活方式。

“宴会”一词在蒙古语中称“乃日”（nair）。该词的本义是“情义”、“友情”、“喜庆”；后语义引申，具有了“联欢”、“盛会”的含义，表示聚会、宴筵的场合。在鄂尔多斯、乌拉特等地区，“乃日”也指宴歌、乐队以及乐手和歌手而言。也就是说，该词包含了“礼”、“宴”、“乐”三层含义，不仅涵括了构成宴俗的三个结构要素，而且巧妙地体现了它们相互之间的内在联系。本文从乃日这一特定的礼俗仪式入手，将乃日仪式音乐放置在它所发生的仪式语境当中，观察人的音乐行为，回答在仪式上音乐是如何通过礼俗角色之间的互动而被符号化的；如何形成一个意义系统，并结构成为礼俗模式和行为模式；这种模式与具体的表演之间的关系是什么等问题。

一、引 论

（一）蒙古族历史上的“乃日”及其音乐

通常情况下，蒙古人用“乃日”一词来特指各种庆典仪式活动上的宴会。据1240年成书的《蒙古秘史》记载，“全蒙古、泰赤兀惕，聚会于斡难河之豁纳黑川，立忽图剌为合汗焉。蒙古之庆典，则舞蹈筵宴以庆也。既举忽图剌为合汗，于豁纳黑川，绕蓬松树而舞，直踏出没肋之蹊，没膝之尘矣。”（道润梯步 1979：27）忽图剌为成吉思汗父亲也速该之叔父，是全蒙古之合汗。该记录描述了忽图剌称汗时举行的隆重乃日上欢娱歌舞的壮观场面。生活于13世纪的伊朗文人志费尼描述了成吉思汗的继承者窝阔台大汗经常歌舞欢宴的情景：“他这样过他的日子，尽情享乐：观看歌舞，亲近歌姬，畅饮美酒。”［（伊朗）志费尼 1981：235］描述贵由汗廷里宴歌生活情景：“在欢乐的酒宴中，他们举杯为乐，愉快地涉足于游戏的场地，凝视歌姬以饱他们的眼福，倾听歌声以充悦他们之耳。”［（伊朗）志费尼 1981：297］据金帐汗国的统治者拔都宫帐里则“拔都使者所至之处皆受礼遇，人出城奉酒食，鼓掌作揖以迎之。”（多桑 2001：259）《元史·礼乐志》记载：“元之有国，肇兴朔漠，朝会燕飨之礼，多从本俗。……而大飨宗亲，锡宴大臣，犹用本俗之礼为多。”（《元史》1976：1664）说明元代宫廷宴飨音乐以本民族固有的礼俗音乐为主。意大利人马可·波罗曾在忽必烈可汗时期游历中原及蒙古草原，恰是蒙古族文化的鼎盛时期，将所见所闻记录成游记，便是后来著名的《马可·波罗游记》。其中，有一段描述大汗与众臣宴筵的情景：“当大汗饮酒时，侍者在奉上酒后，后退三步跪下，朝臣和所有在旁边的人都同样伏在地上，同时庞大乐队的一切乐器都开始演奏，直到大汗喝完才停止。……只要大汗在饮酒，就有这样的礼仪。”（［意］马可·波罗 1998：121）元代文人陶宗仪在《南村辍耕录》

中“喝盏”一条记载：“天子凡宴飨，一人执酒觞，立于右阶，一人执拍板，立于左阶。执板者抑扬声，赞曰‘斡脱’，执觞者如其声和之，曰‘打弼’。则执板者节一拍，从而王侯卿相合坐者坐，合立者立，于是众乐皆作，然后进酒，诣上前，上饮毕，授觞，从乐皆止。别奏曲，以饮陪位之官谓之‘喝盏’。”（［元］陶宗仪 1959：262）可见，蒙古族宴飨文化——乃日习俗由来已久。

解放之前，乃日盛行于上至王公贵族、高层喇嘛，下至普通牧民的生活当中。尤其在许多蒙古王公府邸蓄养有自己的专职歌手和乐队，其职责是为官邸内各种宴俗仪式活动表演音乐节目。据 20 世纪初由日本学者鸟居君子拍摄的照片，当时喀喇沁王府乐队所用的乐器有“胡笳、火不思、奚琴、胡琴、提琴（四胡）、筝、琵琶、三弦等乐器”。（乌兰杰 1998：292）根据另一张 20 世纪初拍摄的照片，苏尼特王府有自己的专门乐队，乐器有胡琴、马头琴、筝、三弦等。（布仁特古斯 1999：1234）除了专门蓄养乐队之外，有些王府还蓄养专门的“王爷的歌手”（wanggai in daguqin），主要在那达慕、祭祀等王府组织的各种盛大节庆宴会或者其他宴会上演唱演奏。如，著名长调歌唱家哈扎布（1922—2005），解放以前曾是阿巴哈纳尔旗王府歌手，他的两位师傅斯尔古楞和特木汀，都曾是阿巴哈纳尔旗和阿巴嘎旗王府歌手。当时，在王府宴会上演唱的歌曲，分为潮尔道和乃日道两种。前者是一种多声部民歌形式，后者则是长调宴歌。除了王公贵族的乃日外，一般牧主、普通庶民的日常民俗生活——逢年过节、婚礼、寿礼、敖包祭、山祭等礼俗活动中，贯穿着各种各样的乃日。近人罗卜桑悫丹描述了一段关于东部蒙古人夏季迁徙时牧主与庶民共同宴欢的场景：“……可能有几户人家共同驻牧在同一地方，安排妥当后，大家去诺彦（官员）那里请安……到了夜间，准备好饭菜美酒，十或二十人聚在一起，饮酒时唱吉祥之歌，奏乐娱乐。喜好音律的媳妇少女，拿出平时所学的横笛、琴、琵琶、胡琴、捧笙、虎拍、三弦、口琴等，合乐奏曲，协以美妙歌谣时，众人无不为之动容，欢喜之余有哭者、有歌者，也有醉者。如此尽情欢宴。”（罗卜桑悫丹 1981：335）

通过这些零星的记载可以看到，乃日是指庆典活动上或者是在聚会交际

时举行的宴会，它有歌舞、有器乐，并有着悠久的历史传统，而且贯穿于帝皇宫廷、王府官邸、朝政仪式、民俗节庆、宗教活动以及乡绅牧主、普通老百姓的日常生活中。可见，乃日仪式及乃日音乐贯穿于蒙古族社会所有阶层当中，虽然在规模、质量等方面，贵族乃日和民众乃日之间存在差距，但基本内容和基本礼俗规程是相当一致的。解放之后，蒙古族固有的社会结构发生重大变迁，王公贵族、高层喇嘛以及乡绅牧主退出了历史舞台，而在新的意识形态及文化话语环境下，许多传统仪式活动从此消失或其内容形式及象征意义发生改变，与此同时，依附于其上的仪式音乐本身也迁变浮沉。

目前，乃日及乃日音乐的内容形式、意义功能发生了重大改变，但它仍然贯穿于蒙古族民众的礼俗生活当中，不仅有传统的保留，还有新内容的纳入，并且在内蒙古地区，它被包括城市居民在内的各民族民众所广泛接受，并加以改造后，被“征用”到礼俗生活当中，成为一个不同民族、不同语种民众所共享的资源。

（二）学术背景及基本问题

在蒙古族当中，“nair”一词往往与“horim”一词组合成词组“nair horim”或“horim nair”来使用。其中，“nair”更多是指“宴”；“horim”除了“宴”的含义外，又有“婚”的延伸意义。大概由于有婚必有宴，而且是大宴，目前“horim”一词更多情况下指婚礼。

“婚”与“宴”的共生关系以及“horim”一词的多义性与“nair”之间所指含义的相通性，使得关于蒙古族宴俗及宴歌音乐的研究大多通过“婚礼”的探讨来观照。民俗学领域中以婚礼习俗为对象的蒙汉文成果颇丰。其中，由阿古达睦、策·乌日亘主编，并由各地方民俗学者撰写的《蒙古族婚礼》（1987，蒙文）一书，介绍了布里亚特、巴尔虎、科尔沁、库伦、察哈尔、巴林、阿巴哈纳尔、苏尼特、达尔罕、乌拉特、阿拉善、伊斯兰教信仰阿拉善人、蒙古贞、台吉乃尔、土尔扈特、云南蒙古族、喀尔喀17个部族及地区的

婚礼习俗及仪式的基本情况，尤其对婚俗中的乃日仪式均有详细描述，涉及宴歌及祝赞词等音声因素和歌手、乐手、祝赞词人及其音乐行为，是目前关于蒙古族婚礼及其乃日习俗最为全面的成果。策·哈斯毕力格图编著的《蒙古婚礼风俗》一书（1999，蒙文），分“古代婚礼”、“鄂尔多斯婚礼”和“乌拉特婚礼”三个部分。其中第一部分“古代婚礼”收录了从成吉思汗陵藏书中所获《祝赞词册》（*honjin debter*；“honjin”意为祝赞词人，“debter”意为“册子”、“书”），记录了婚礼整套规程、礼节环节、聘礼规则以及整套祝赞词，是关于蒙古族古代婚礼习俗的珍贵资料。另外，乌·那仁巴图《乌拉特婚礼》（1982，蒙文），哈斯毕力格图《鄂尔多斯婚礼》（1984，蒙文），金苏依勒《阿拉善婚礼》（1989，蒙文），孟和白乙拉、博·巴音都楞、宝音楚古拉、乌云格日乐等《郭尔罗斯蒙古族婚俗》（1996，蒙文），拉·阿尔门德《乌珠穆沁婚礼》（2004，蒙文），阿尔宾巴雅尔、其其格、其木德等编《鄂尔多斯杭锦旗婚礼》（2006，蒙文）、《蒙古婚俗》（［蒙古国］普·浩日劳2003，蒙文）等，其编著者均为阅历丰富的地方民俗学家。这些著述资料丰富生动，是了解各地方婚礼习俗及其相关仪式音乐情况的重要成果。除了这些专门著述之外，还出版了一些极其珍贵的婚礼、宴会仪式祝赞词、歌曲集，如《婚礼祝词》（达木林巴雅尔、博彦和什克、呼格吉勒图、恩和巴雅尔1982，蒙文）、《蒙古族婚礼歌》（苏赫巴鲁1983）、《蒙古婚礼祝词集》（孟克达来2007，蒙文）等。这些祝赞词歌曲集记录了各地婚礼所用传统祝赞词，并介绍具体的唱诵场合和相关规则等。此外《鄂尔多斯婚礼歌曲集》（哈拉真2007，蒙文）及《鄂尔多斯杭锦旗婚礼》中所收录的乃日道，唱词配有乐谱，是了解鄂尔多斯乃日及其音乐的重要资料。

除了上述专题研究著述和歌集、词集之外，有些民俗志及地方史志书中的介绍婚礼或乃日仪式及其音乐的章节，颇有资料价值。近人罗卜桑悫丹1916年完成的《蒙古风俗鉴》（1981，蒙文）是蒙古族最早的民俗志著述，同时也是蒙古族最早的音乐研究著述。（博特乐图2005：21）该书中有关婚庆、年庆仪式的章节当中，介绍了20世纪初东蒙民众乃日仪式及其音乐的相关情况。另外，如《苏尼特风俗志》（达·查干1991，蒙文）、《巴尔虎风俗》（朝·都

古尔扎布2004，蒙文）、《上蒙古风俗志》（萨仁格日勒1990，蒙文）、《察哈尔风俗》（齐·蒙古勒扎布2007，蒙文）、《科尔沁蒙古民俗》（双龙2005，蒙文）、《阿拉善民俗》（松儒布、斯钦毕力格1989，蒙文）、《厄鲁特风俗》（明德、巴音克希克2006，蒙文）、《乌珠穆沁传统生活方式》（昭·斯仁东日布2003，蒙文）、《鄂尔多斯风俗鉴》（拿木吉乐道尔基1992，蒙文）、《科尔沁风俗志》（呼日勒巴特尔、乌仁其木格1988，蒙文）、《巴林风俗志》（纳·宝音贺喜格1994，蒙文）、《额济纳土尔扈特风俗志》（阿拉腾敖都2004，蒙文）、《卫拉特风俗志》（纳·巴生1990，蒙文）、《科尔沁民俗文化研究》（呼日勒沙2003，蒙文）、《阿拉善信仰伊斯兰教的蒙古族》（安·孟和2005，蒙文）等民俗志著作当中，不同程度地涉及婚礼、过年、过寿、那达慕等仪礼活动及其相关音乐活动情况，是了解各地乃日仪式及其音声的珍贵资料。

有关婚礼歌以及乃日仪式音乐的专题研究成果，以蒙古国著名民俗学家哈·叁布拉敦德布的长篇论文《婚礼宴会歌曲》（*horim nair un daguu*，达·策仁苏德纳木1975：97—112，斯拉夫蒙文）。该文以蒙古族各部婚礼宴会为例，以大量的民俗学第一手资料，介绍了乃日音乐及其演唱习俗、表演程式，尤其对蒙古国喀尔喀部、布里亚特部乃日道演唱习俗及其相关民间概念及曲目、特定的仪式行为模式等进行了详细介绍。中国学者乌兰杰在《草原婚礼启示录》（乌兰杰：1997）一文中，对蒙古族婚礼仪式的历史渊源进行探索，并对婚礼仪式的规程及婚礼歌进行系统梳理，尤其对婚礼上以新娘为中心的女性及其命运主题婚礼歌进行了文学分析和美学探讨。崔玲玲的博士论文《青海台吉乃尔蒙古人人生仪礼及其音乐研究》（2006），以田野调查资料及自己的观察为主，对青海台吉乃尔蒙古族人诞生、剪发、婚礼、葬礼等诸人生仪礼及其音乐进行个案研究，探讨了其历史形态与当代变迁，并对长调、短调等不同体裁宴歌的形态特征进行了总结。另外，在乌兰杰的《蒙古族音乐史》（2007）中，对蒙古汗国以来的宴歌进行了系统介绍。除专题成果之外，关于婚礼宴会习俗方面的研究论文数量繁多，限于篇幅，这里不一一列述。这些成果记录了蒙古族各部落各地区的婚宴习俗，有不少成果涉及仪式歌、祝赞词等仪式音声因素，从而向我们展现了一幅幅关于蒙古族婚礼宴俗的五彩斑斓的图景。

需要说明的是，本文采用曹本冶提出的“音声”的概念。按照曹本冶的观点，“音声”的概念包括一切仪式行为中听得到的和听不到的音声。（曹本冶 2008：13）曹本冶所用的“音声”概念，不但包括了仪式中的音乐因素，而且也包括了其他非音乐的但是具有音乐的属性特质的声音因素。从蒙古族乃日仪式音声构成来看，它既有一般意义上的“音乐”，亦有类如祝词、赞词等“远音乐/近语言”的音声因素。然而，蒙古族乃日仪式的研究，至今尚未引入此概念。一般来讲，乃日仪式上的歌与乐，属于音乐研究范畴，祝词、赞词却只作为民间文学或民俗学的研究对象。无论是歌或乐，还是祝词、赞词，是乃日仪式上仪式角色之间进行交流和互动的声音符号。它们不同于一般日常交流言语，而是一种特定的仪式符号。因此，我们有必要从“音声”这一视角对它们进行统一的观照。不过，我们也不得不看到，对于蒙古族乃日仪式研究来说，这一概念的运用确实是个全新的课题。因此，为了照顾到蒙古族原来的学术传统，在本文中“音乐”这一术语将与“音声”这一术语同时出现。其中，与传统“音乐”概念相符的方面，笔者将全部用“音乐”一词，而其讨论范畴“超出”音乐（本次研究实际上仅谈到祝词、赞词）时，却用“音声”术语。

通过前人的研究我们能够看到，目前乃日及乃日音乐的探讨，多数情况下是作为婚礼习俗研究中的一部分来被研究的。然而，我们看到诸如这样的宴会及歌唱活动，不仅在婚礼场合发生，在逢年过节、老人过寿、剪发仪礼、迁徙庆典、敖包祭祀、那达慕大会、招待贵宾以及其他各种形式的庆典活动，均有宴会相伴。也就是说，乃日不仅与婚礼共生，而且它还存在于各种仪礼活动当中——只要这种活动是庆贺性的，而且有集会和宴飨活动，便有乃日仪式。显然，我们以往就“乃日”及其音乐的研究，基本上是通过“婚礼”的探讨来观照的。其中原因，一方面是由于蒙古语中“horim”和“nair”二词的近义性所致；另一方面是由于婚礼是蒙古族各种仪礼活动中的代表以及乃日在婚俗中的完整性所致。然而，根据民间实事，我们在概念及操作上将二者进行区分是必要的。对此，笔者对“horim”和“nair”二词的所指进行了区分，提出“宴礼”的概念，并对蒙古族宴礼仪式及宴歌的基本概念、结构模式以及宴礼

仪式中礼俗角色之间的关系、特定的行为模式等进行了探讨，提出宴礼及宴歌是一种模式的观点，并以蒙古族各地宴礼为例，对宴礼、宴歌的关系问题进行了探讨（博特乐图 2007：61—70）。在概念上厘清“horim”和“nair”的所指含义，梳辨民俗象征系统以及仪式实践中二者的区别与联系，对于我们正确认识蒙古族世俗性仪式的基本类型与基本模式是颇具意义的。然而，如果说仪式本身便是一种模式，那么乃日是模式中的模式——它是一种仪式中的仪式——它相对独立地存在，形成自足的表达系统，并能够与不同的民俗主题结合，运用于不同的仪式活动当中。而正如我们将要看到的那样，音乐作为一种象征符号，运用于仪式当中，一方面歌与歌之间形成一个横向联结的结构整体，构成一个特定的结构模式；另一方面歌与其他模式因素之间形成横向组合关系，并通过演唱者的表演付诸实践，运用到仪式当中。本次研究，是在这一认识的基础上，探讨作为行为的乃日及作为模式的乃日之间的关系，以及它与各种庆典仪式之间的关系，尤其关注“乃日音乐”模式与“乃日仪式”实践之间的关系，并通过理想模式与仪式表演之间关系的探讨，揭示仪式背后的传统与当下、思维与行为、个体与群体、模式与表演等一系列关系的本质。

本次研究的个案来自乌珠穆沁旗的一场婚礼。有仪必有宴，有宴必有歌。仪礼的主题通过乃日来实施和彰显，而乃日则是传统所规定的一套行为方式、仪式模式，人们运用一系列的仪式符号来实施完成。也就是说，乃日是一种行为模式和仪式结构，它与岁时、婚礼、宴礼、游艺以及其他各种民俗主题结合起来，形成一个个不同主题的仪式，而音乐则是实践并表达这一仪式的特定符号。与任何一种仪式一样，乃日始终是一种文化建构起来的象征系统和交流模式，它有着自己约定俗成的表达体系和序列化的行为模式。而这种象征系统，需要有特定的外显形式和表达方式，人际间的交流也需要依赖某种符号方能进行。因此，就乃日而言，它首先是一种模式、一种结构。高丙中提出民俗模式和模素的概念，他说，“民俗模式是生活世界中的完整的表演程式（或程式化表演的剧本结构）。所谓表演，是对现存剧本的再现。这里所说的‘表演’是指主体把自己的生命投入到某些既定的文化因素时所构成的活动。当活动呈现为民俗时，那些既定的文化因素必定呈现为某种稳定的结构，呈现为程式。这

就是民俗模式。民俗模式由一定的文化因素组成，可以把它们称为‘模素’。……民俗模式是由一定的模素构成，一定的模素呈现为一个稳定的结构。”（高丙中 1994：146—147）“乃日”是一种由许多模素联结而成的结构，这些“模素”按照一定的逻辑关系，组合成程式性的结构整体。然而，“结构的组成部分受一整套内在规律的支配，这套规律决定着结构的性质和结构的各部分的性质。这些规律在结构之内赋予各组成部分的属性要比这些组成部分在结构之外单独获得的属性大得多。因此，结构不同于一个集合体，结构的各组成部分不会以它们在结构中存在的同样形式真正独立地存在于结构之外。”（［英］特伦斯·霍克斯 1987：7）结构是一种关系的组合，其中结构因素之间的相互依赖，是以它们对整体的关系为基础。乃日仪式的结构是由多个不同属性的实物和符号组构而成的。例如，以酒为例，在仪式之外酒只是一种饮品，而在乃日上，当人们捧起酒杯相互敬献时，它已经超出了作为饮品的意义，而是作为一种人际间的交流符号而被运用于人际互动当中。像酒那样，如果把音乐抽离于其特定的仪式语境之外，我们发现其实它只是一种纯粹意义上的艺术作品而已。但如果把它转入到其仪式语境当中，我们发现，其意义已经超出了它作为“艺术作品”的单纯意义，音乐也是被当做一种特定的符号，运用于人际间的礼俗互动当中。也就是说，乃日是一个社区当中民歌及其他礼俗音乐集结和展示的舞台。

因此，乃日音乐的研究，重点要关注三个方面的问题：一是，乃日音乐的符号意义是什么？它是如何获得的？音乐与乃日整体结构及结构因素之间的关系和组构方式是什么样的？乃日仪式及乃日音乐是如何与特定的仪礼主题结合，如何表达这一仪礼主题的？二是，乃日音乐的基本结构和基本模式是什么？它是如何表演的？作为行为主体的人是如何进行音乐行为的？而如果我们承认了人在仪式及音乐行为中的主体性，并把乃日及其音乐看做是一种模式、一种结构的话，我们需要回答的问题还有：三是，模式和实践之间有无距离？当下的表演实践，是否/能否忠实地再现传统？还是背离传统？而其缘由何在？也就是说，我们通过“人——音乐——仪式语境”的结构中，通过“主题——模式——表演”的三维观照，来彰显乃日音乐的符号意义、民俗功能、

音乐形式、表演模式及其实践，并探讨它与其他结构因素之间的关系。下面，我们的个案描述及理论阐释，便围绕这些基本问题而展开。

二、 乌珠穆沁婚礼仪式及其音乐的个案描述

2007年7月，笔者在内蒙古大草原的深处——位于锡林郭勒盟东乌珠穆沁旗道特淖尔苏木呼格吉勒图嘎查和呼图勒敖包嘎查考察了一次典型的乌珠穆沁婚礼。调查人员有笔者及大四学生斯日古冷。

本次调查的两个点，是位于东乌珠穆沁旗中南部的两个小嘎查①——道特淖尔苏木②呼格吉勒图嘎查和呼热图淖尔苏木呼图勒敖包嘎查。我们在这里考察了一场乌珠穆沁婚礼——额尔德尼苏布德和斯钦宝力高的婚礼。我们先是赶赴呼格吉勒图嘎查，参加女方家举办的送亲——迎亲仪式，再跟着送亲队到呼图勒敖包嘎查参加了两位新人的成婚仪式。

（一）概况

东乌珠穆沁位于内蒙古锡林郭勒盟东北部，大兴安岭西麓，南边与西乌珠穆沁旗相连，西南及西边分别与锡林浩特市和阿巴嘎旗毗邻，东部与兴安盟科尔沁右翼前旗、科尔沁右翼中旗以及通辽市霍林郭勒市、扎鲁特旗接壤，北与蒙古国交界。全旗总土地面积4.73万平方公里，其中天然草场面积达6917万亩，可利用草场面积占天然草场总面积的95%，是典型的畜牧业旗。全旗人口7万，蒙古族人口占4万，其中牧民人口近3万，较好地保持着蒙古族传统的畜牧业生产生活方式，在文化上呈现出极其鲜明的草原文化特征。

呼格吉勒图嘎查位于离东乌旗旗政府所在地乌力雅斯太镇以东90公里。

---

① 嘎查（gaqaga），相当于村的行政单位。

② 苏木（somu），相当于乡的行政单位。



图1　草原小镇一角

我们先是坐出租车到达道特淖尔苏木。出租司机原是一位当地牧民，近年来由于牧区人口和畜群增多，超出了草场的承受能力，再加上近年来锡林郭勒各地连年干旱，草场一年不如一年，从而政府号召牧民退牧到城里从事第三产业，于是他买了一部轿车，在乌力雅斯太镇和道特淖尔镇之间跑起了出租。他载着我们沿着通往霍林郭勒市的省道，大约走了一个半小时，到达了道特淖尔镇。远远望去，这是一座美丽的小镇，位于平坦无垠的草原深处，就像是镶嵌在乌珠穆沁妇女绿绸袍上的一颗银扣子。然而，走入镇里后发现，这与我所见过的许多小镇并无二异——有超市、粮食店、药店、音像店、旅馆、加油站……尤其是一家摩托车销售部前列放着数十台摩托车，甚是醒目。据说，这里的牧民多数已经将"坐骑"换成了摩托，因此在草原摩托车的销量特别好。我们在一个商店门口等了一阵，按照事先的约定，新娘的弟弟苏和朝鲁和两位年轻人开车来接我们。苏和朝鲁虽然长着一张童真的脸，但是从他们忙碌着买婚礼所需物品的情形来看，他已经是个经验丰富的生活"高手"了。很快，他们备齐了所需商品，我们沿着乡村土路，向南驶去。

路途虽不算是很远，但路上汽车几次抛锚，边修边走，到达目的地时已是傍晚时分。虽然说是嘎查，但这里的情形与内地甚至与笔者的家乡东蒙科尔沁相比，相去甚远——户与户之间相隔十几里地甚至几十里地，草场辽阔、人烟稀少。当我们到达目的地的时候，远远地看见在草原上那漂亮的三间砖瓦房。

走近后我们看见，在砖瓦房前已经架起了三座蒙古包，房前房后停满了十几部汽车和十几辆摩托车。一问才知道，牧民平时住在砖瓦房里，三座蒙古包是特地为这次的婚礼搭建起来的。苏和朝鲁的父亲把我们请到了中间的蒙古包。包里的摆设十分简单，正北方放了一个小立柜，当做供桌，供奉班禅活佛，柜子上面放一架图力嘎（tulga，火撑子），四个支柱的上端，挂着羊尾肥肉。在蒙古人看来，火神是家族守护神，是家庭的象征，从而在日常生活中用酒、肉、白食（奶食）、红枣祭之，而举办仪式，则更加尊奉。在火撑子的旁边，放着达拉勒嘎（dalalga，是毡子制作的筒里面放上白食，再以羊毛蒙于其上，是招福用的器具），供桌的旁边放着一把马头琴。蒙古包的地上铺着地毯，东边整齐地摆放着被褥、枕头等。蒙古包的中间放一张矮桌，上面摆放着酒，盛器里装着奶豆腐、奶皮以及饼干和点心，招待客人时当做茶点。



图2　草原人家

在聊天当中得知，这间漂亮的砖瓦房是青格勒图的大哥道布登的，而三座蒙古包分别是新娘的父亲、大伯以及叁其尔的。青格勒图告诉我们，他们兄弟三个中自己排行老三。大哥膝下三个儿子却无女，自己有两个女儿一个儿子。于是，今天的新娘还小的时候，奶奶做主把她寄养给了大伯。作为“交换”，大伯把小儿子过给了弟弟。也就是说，今天的新娘额尔德尼苏布德是在大伯家里长大的。因此，今天的婚礼礼仪安排在了大伯家里举办。按照蒙古人的习惯，每有那达慕、祭祀、婚礼、寿庆等盛大聚会时，人们举家集中至一个地

方，各自架起蒙古包，等仪式结束后，再收起蒙古包回到自己的牧场。如今，乌珠穆沁草原上的牧民虽然家家都盖起了砖瓦房，但还是按照固有的习俗，每有仪式的时候人们仍带着蒙古包来参加。据说，大女儿出嫁的时候，有十位亲属带着蒙古包来参加，场面十分宏大。而这次他们商量后，由大伯和父亲以及大伯的小舅子——也是父亲的连襟叁其尔，分别架一座蒙古包。其中，西侧的蒙古包为大伯的，父亲的包架在中间，叁其尔的蒙古包架在了东侧。青格勒图告诉我，由于女儿从小在大伯家长大，婚礼主要由大伯主办，因此今天的乃日在大伯的蒙古包里举行。在叁其尔的蒙古包里，在上方位置虽然也摆放着柜子，但上面并无佛神相，显然不是当做供桌，而是摆放着“星级文明小康户”字样的证匾。包里整齐地叠放着十分漂亮的被子、枕头等，并在门的左侧放了一张桌子，摆放杂物。靠东边的位置上放着摇篮。妇女们在这里一边说笑，一边照顾小孩，一边忙碌着家活。

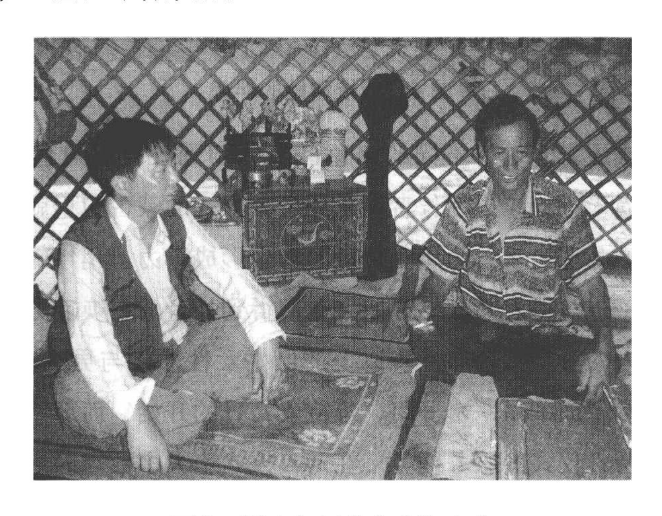


图3　蒙古包里的主人和客人

新娘的父母亲告诉我，送亲的亲戚朋友已全部到场。我看见参加婚礼的人约有50余人。年龄最大的是新娘的外婆，七十岁左右。新娘的父母和伯父、伯母显得很年轻，都五十左右年龄。跟他们年龄相仿者，约有五六人，算是本次乃日上的长者了。人们自然分成几个组——男性年长者们在西侧伯父的蒙古包里喝茶聊天；年轻人在蒙古包前面三五成群，趁着夜晚的凉爽，或打扑克

牌，或说笑，或摔跤；女人们在东侧的蒙古包前，新娘的母亲和几位年龄稍大的妇女一边聊天，一边包饺子，几个年轻的媳妇忙碌着给男人们端肉倒茶；有十几个十来岁的孩子，大多是放暑假回家的小学生，他们到处奔跑玩耍；新娘和她几位年仿的姐妹，始终在砖瓦房东间自己的闺房里，似乎对外面蒙古包的情况不闻不问。

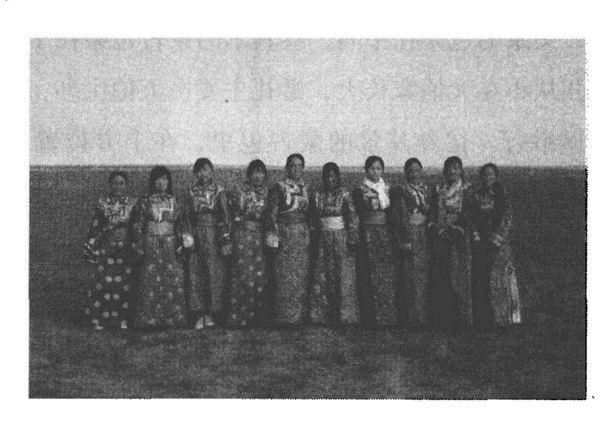


图 4　新娘和她的伴娘

显然，仪式还未开始，不同的角色已经分归到各自的角色群当中各就各位。虽然仪式尚未开始，男性长者早早到举办仪式的蒙古包里就座，使得仪式空间和角色级序凸现出来，为所有角色的集聚形成牵力。稍年轻的男人们在户外一边游戏，一边等待着乃日的开始，他们得到长者的召唤后方可进包参加仪式。按照蒙古人的习惯，四十五岁以上的已婚女性才能与男人一道就席宴欢。年长的妇女自然形成了另一个群组，等待着乃日的开始，而那些年轻的媳妇们则要担任整个乃日仪式的服务任务。在乃日仪式绝大多数时间里，未婚女性置于仪式之“外”，只有举行送亲、迎亲仪式时，新娘和她的伴娘们才到仪式现场。孩子是不允许参加乃日的，牧区小孩从小便知道这点，因此他们不跟大人纠杂在一起，而那些像苏和朝鲁这样的少年们，则经常到蒙古包里为大人倒茶敬酒——为自己将要到来的“成年”而进行实练。可见，乃日开始之前，礼俗角色在空间分布上是分散的，除了男性长者外，其他礼俗角色都不在乃日仪式现场里。另一方面，人们依照自己的角色属性，各就各位，并分成几组，在现场之外等待仪式的开始。

晚九时许，草原的天空已经是弯月当空、满天星斗。大人们不约而同地脱去了便装，穿上了蒙古袍，男的戴好了礼帽，女的打好了头饰，很快便聚集在西侧的蒙古包里。按照既定的习俗，井然有序地围坐在蒙古包里。在这一分散的结构里，以大伯为首的男性长者们仪式前便已端坐在蒙古包里，而其他角色纷纷从分散状态聚集到了一起——乃日即将开始。

（二）送亲乃日

乃日在西侧的蒙古包——大伯的蒙古包里举行。大伯道布登为首，父亲、父亲的挚友吉日嘎拉、姐夫的父亲、舅舅伯黑吉勒图，坐在蒙古包中央靠上位置上，成为“乃日中心”（nair un gool）。其他男士按照年龄和辈分的级序，围坐在了他们俩的后面及两侧，年纪小的晚辈，坐在右侧靠门的位置上，或者是沿着哈那（hana，蒙古包的墙壁）坐在长者的身后。外婆坐在西北侧的上席位置，其他妇女按照年龄的顺序，坐在其下方。在一个盆子里，盛满了羊背肉，摆在蒙古包的中央，男人们的面前，都摆放着一杯酒和一碗茶，妇女面前有茶无酒。这时，吉日嘎拉唱起了《修长的青马》，父亲随声应和，并举杯示意，乃日仪式正式开始。

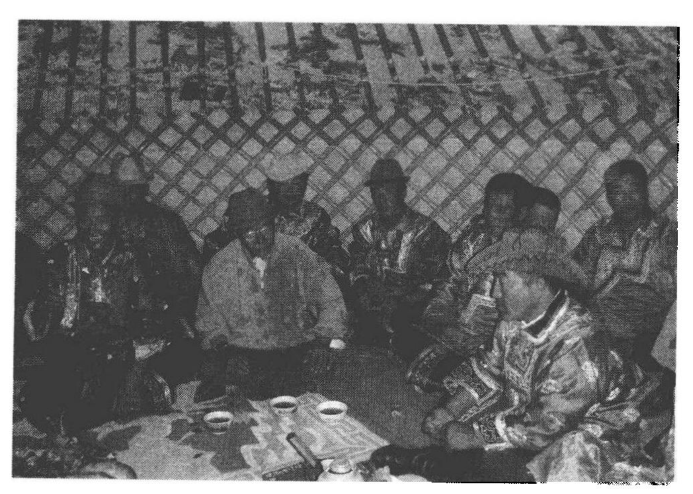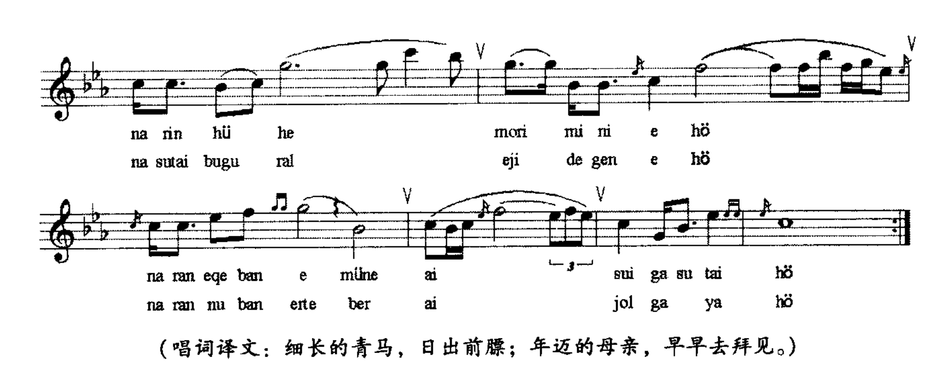


图5　蒙古包里的乃日道

谱例 1

修长的青马

吉日嘎拉等　演唱

杨玉成　记谱



（唱词译文：细长的青马，日出前膘；年迈的母亲，早早去拜见。）

这是一首乌珠穆沁长调民歌，上句以“细长的青马”起兴，下句直抒对父母恩德的感怀。
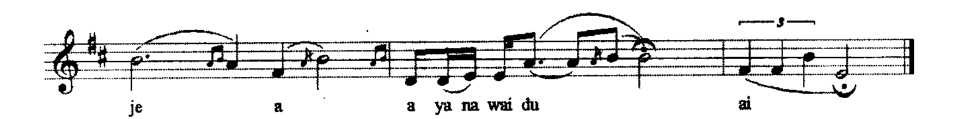
唱完一曲之后，两位领唱者接唱“图日勒格”。

谱例 2

图日勒格

吉日嘎拉等　演唱

杨玉成　记谱



“图日勒格”是一种特定的音乐体裁。从字面上看，蒙古语“图日勒格”（türelge）一词字根“图日”（tür），有三个层面的意思：一是“嵌入”或“闯入”；二是“派生”；三为“暂时”。该字的多层含义恰好说明了蒙古宴歌之“图日勒格”所表示的丰富蕴涵：首先，当歌手唱完一首歌后，所有参加宴礼的人马上接唱“图日勒格”，“图日勒格”结束后，歌手起唱下一首歌，因此，“图日勒格”是“嵌入”到歌和歌之间的连接部分；其次，“图日勒格”在歌与歌之间起到承前启后的作用，它既是前一首歌“派生”出来的，也是

"派生"下一首歌的结构形态；其三，与"正歌"相比，"图日勒格"处于次要的、陪衬的地位，它只是歌与歌间暂时嵌入的附属部分。一个地区"图日勒格"只有一支，而且是人人皆会的相对固定的曲调，由参加宴会的所有人共同合唱。它是由上下两个乐句构成的长调歌曲形态，歌词只有两行，除了有一些"jirgaya"、"nairlaya"、"cengxeye"（三个词词意基本相同，可译作"欢欣吧"、"欢宴吧"、"欢乐吧"等）等词以外，多数词汇为没有明确词义的虚词，如"ayana waidoo"、"sailur baidun sain"等，这些词汇原来可能有词意，但后来演变成了日常生活中并不使用的、"图日勒格"专用语。有些地区甚至以"a、e、i、o、u"等蒙语字母作为唱词。"图日勒格"旋律性较强，气势恢宏、感情真挚、风格凝重，表示祝福、祈愿、团结等主题。它的作用是承接前一首歌，起始下一首歌，从而使不同的宴歌曲目，按照一定的序列逻辑联结起来，形成统一的结构整体。

一段简短的图日勒格之后，大家共饮一杯。父亲迅速起唱下一首歌——《美丽的乌珠穆沁》。这是由乌珠穆沁作曲家额勒登格创作的歌曲，被看做是乌珠穆沁标志性的歌曲，因此可以说人人皆会演唱。与前面的《修长的青马》不同，这次更多的人加入到演唱中，大家放声高歌，蒙古包里气氛一下变得十分热烈。

按照乃日道演唱习俗，长者起唱，众人要应唱。第一首《修长的青马》，由吉日嘎拉起唱，男主人附和，并敬第一杯酒，以示乃日正式开始。一首歌唱完之后，二人接唱"图日勒格"，并由男主人起唱第二首歌。这时，男人们有的随声附和，有的则旁边观赏，有几位私下闲聊的来宾，也逐渐被歌声吸引过去，纷纷停下了聊天，有几个加入了演唱当中，等歌曲唱到一半的时候，大家都加入演唱。在这时，姐夫和苏和朝鲁频频倒茶敬酒，女性长者们却静静地坐在一边喝茶，观看男人们的表演。而第二次唱起"图日勒格"的时候，蒙古包里只剩下了歌声——大家的注意力完全聚集在了乃日上。

第二次"图日勒格"结束之后，男主人紧接着起唱短调民歌《黑骏马》，有两三个人立即应和。然而，男主人再起唱创作歌曲《我心爱的小情人》的时候，可能是会唱的人不多，大家又三两个碰杯喝酒，交头攀谈起来，似乎又

回到了开始时的情形。

男主人唱完之后，大家没有接着唱下去。这时，姻姐夫（mürgügülügsen hürgen aha，主婚母之女婿）毕力格巴特尔站了起来，走到盛着羊肉的盆子面前，将羊头肉割下来，在上面象征性地割几刀之后，放在盛满奶食和糖果的另一个容器的上面，并将一块奶豆腐置于其上。接着，他从羊腿肉最肥的部位割下一块，再切分成两块，从蒙古包顶上的天窗（togunu）扔出，以献给天地及各方神灵。之后，他从羊腿肉上切下一块块，以年龄为序，发给每个人，人们纷纷躬身接下品尝。



图6 献“德吉”

在乃日仪式上，酒和羊腿被看做是“食物之尊”（idegen nu degeji），从而用来敬献天地神灵，敬献长者和贵宾。而且，这种“食物之尊”往往是神和人共享的。其中，酒之第一盅、肉之第一块、饭之第一碗称为“德吉”（degeji，物之第一，有“至上”、“尊贵”的含义），将其献给天地、神灵或长辈、贵宾。人们先将羊腿肉的“德吉”献给天地诸神，之后才来品尝，以示享用了神灵的赐予。

献完“德吉”之后，人们停下喝酒，开始就餐，而食物是羊腿和手把肉。小孩子们也跑到了大人们的中间，共同进餐，人们仿佛回到了日常的状态——乃日仪式告一段落。

乃日仪式的间隙间，人们又回到了仪式开始前的无序状态。人们热热闹闹地吃着手把肉，长者们一边抽着烟，一边吃肉聊天，妇女们也说说笑笑，甚是快乐，小伙子们打打闹闹，而小孩子们则跑到后面的屋子，争先恐后地唱歌诵诗。

不一会儿，蒙古包里又传来了歌声，看来大人们用餐完毕，又开始了下一阶段的乃日。父亲和吉日嘎拉唱着乌珠穆沁乃日道《像天般》（*tegri metü*）。这时，叁其尔拿来马头琴，并试着与他们的歌声相和。但歌声和琴未能统一到一起，于是二人唱完一段后就停了下来。他们商议后，唱起了长调民歌《褐色的雄鹰》（*ere boru biljuhai*），之后在马头琴的伴奏下他们又唱了长调民歌《清爽宜人的斯雅拉吉》。

唱完三首歌之后，马头琴手请与我随行的斯日古冷演奏一段马头琴曲。可能是被这些我们从未谋面的歌手和琴手的高超技艺所震服了，斯日古冷几番推辞，吉日嘎拉和新娘的父亲却唱起了“图日勒格”，以此请斯日古冷演奏一曲。在大家的再三要求下，斯日古冷演奏了东蒙民歌《东山哥哥》曲调。这时，所有人都停下了交谈，聚精会神地观看这位大学生的表演。一曲结束后，大家报以热烈掌声。

马头琴手叁其尔，显然不服这位远来之客，他也演奏一曲东蒙民歌曲调《乌云珊丹》，颇有与斯日古冷一比高下的意味。不过，拉完一曲之后，他似乎又意识到了什么，便提议大家演唱长调，并起奏长调《青褐色的马》。吉日嘎拉率先应和，父亲、毕力格巴特尔、巴特尔、伊拉勒塔等人先后加入到了演唱中，歌声和琴声汇集在一起，乃日达到了又一次的高潮。

晚十点半许，男人们的脸上已显出九分醉意。姨端来一锅热腾腾的羊肉汤，给每个人盛了一碗。这时，吉日嘎拉举起酒杯，起唱长调《金翅翠鸟》，大家随即应和，唱完三段歌之后，人们端起酒杯相互礼敬。接着人们停下歌唱，喝汤聊天——仪式又进入到一个无序的状态。

夜宵用毕之后，有人提出串门。于是大家先到东侧叁其尔的蒙古包里略转一圈，然后聚集到中间父亲的蒙古包里。我们发现，蒙古包里人们的座次发生了微妙变化：男主人和吉日嘎拉的座位从原来中央的突出位置，已经明显后

置，退到了人圈当中，女人却坐到了东侧位置。

姐夫首先站起身，起唱蒙古国歌曲《美丽的世界》（*uyahan zambulig un naran*），有几位年轻人立即伴唱。唱完之后，男主人领头接唱图日勒格，引出了吉日嘎拉的《辽阔的草原》，表哥巴特尔立即应和。唱完四段之后，人们接唱图日勒格，这时吉日嘎拉又唱起《小黄马》，叁其尔用马头琴伴奏，数人相和。看到众人已经是醉意尽显，姐夫又起唱《美丽的乌珠穆沁》，吉日嘎拉积极应和，而下面则由巴特尔起唱长调《巧步快黄马》（*jibqeger hurdun širga*），男主人及几个人小声应和。而坐在上席的舅舅开头，用蒙语唱《草原上升起不落的太阳》，歌声一落男主人用较笨拙的汉语唱起了《大海航行靠舵手》。然而，可能是忘记了唱词，他在人们的笑声中断断续续只唱了两句便停了下来。

大概是酒劲所致，也可能是唱得疲惫了，主人、吉日嘎拉等几度起歌，却因声音太弱而很快消失在大家的喧聊声中。看此情形，姐夫连连敬酒。这时，坐在上席的舅舅伯黑吉勒图接过酒，诵唱祝赞词，祝福敬酒者。而男主人再次起唱《母亲的歌》，却没人相和，于是他的领唱意图失败。看此情形，吉日嘎拉立即起唱《蓝色的蒙古故乡》，主人与之相和，二人的演唱终使几个人参与到了演唱当中。于是大家接下来又连续唱起《罕山之雪》、《清爽美丽的斯叶勒基》（*serigün saihan swyelji*）、《雾蒙蒙的草原》（*manaraju baiga šili*）、《金翅翠鸟》（*altan jigürtai qegqeühei*）、《山林里的蓬松树》（*höbqi in saglagar*）、《冠军快马》（*mangnai türgen heger*）等长调，人们放声高歌，此起彼伏，将整个乃日推向了高潮。其间，新娘的姻姐夫拿来笛子，与歌声相和。半个多小时的长调“联唱”结束后，有几个小伙子起唱蒙古国歌曲《远方的母亲》，却淹没在了大家兴奋的说笑声中。

这时已是半夜十一点半。在此之前，可以说所有的节目都是男人表演的，妇女们静静地观看他们的表演。然而，随着乃日气氛的高涨，女人们终于按捺不住心情，大家唱起《辽阔的草原》。等唱到后半段的时候，男人们也加入到了演唱当中。而歌声一停，坐在西侧的伊拉勒塔迅速起唱蒙古国歌曲《美丽的蒙古马》（*saihan monggol mori*），“接力棒”又回到了男人们那里。唱完一

曲之后，大家又是以“图日勒格”应和。接着，吉日嘎拉唱起乌珠穆沁长调民歌《都仍扎那》（*dügürengjana*），同时伊拉勒塔则起唱蒙古国创作歌曲《红缎子蒙古袍》（*ulagan torgan debel*），于是二者“撞”到了一起。显然，长调民歌更受大家的欢迎，于是伊拉勒塔的歌淹没在了人们的歌声当中，人们加入到了《都仍扎那》的演唱当中。而该歌结束之后，伊拉勒塔在笛子的伴奏下起唱《红缎子蒙古袍》，又迎来了大家的应和。接着，大家接连演唱了《娜布其玛》（*nabqima*）、《父母之歌》（*abu in daguu*）等歌曲，这时吉日嘎拉拿过马头琴伴奏。此时已近午夜。

有人建议大家休息片刻，等凌晨时分迎亲队伍来到之后再继续。于是人们很快分散到了三座蒙古包以及后面正房里，而有几位意犹未尽的年轻人留了下来，继续喝酒聊天。我和斯日古冷被安排到姐夫家里，苏和朝鲁开车载着我们走了二十多分钟，来到姐夫的家。极度疲劳的我们，定好了闹钟，一头钻进被窝里……

（三）迎亲乃日

凌晨四时，我们被闹钟叫醒。

七月的草原，早晨的四点已是黎明将近，牛马骆驼羊已经从酣梦中醒来，到处有鸟雀啼鸣，草原的早晨呈现出生机盎然的景象。我们草草洗完脸，又费了很大的力气，将车启动，速速赶往婚礼现场。

四点半的时候，天已发亮。远远看见主人家门前的汽车和摩托多了许多，看来迎亲队伍已到达。果然，院子里堆满了被褥、衣物、柜子、毡子、冰箱、脸盆、大米、白面、煤气罐、摩托车等，衣食住行各种用品样样俱全，这些是伯父和父亲送给新娘的陪嫁礼物。有几个人，正忙碌着将这些礼物往一辆小卡车上装。据说，娘家送的骆驼、马、牛和羊，几天前已经提前赶到了女婿家。



图7　送陪嫁礼物的卡车

妇女们忙着给孩子们洗脸梳头，有几个人在房子西侧临时搭建的灶里煮饺子。新郎已经到达，他和几个随行者正在后面的正房客厅里喝早茶。几位年纪稍大的带队长者被请到蒙古包里，女方几位长者陪同招待，连连劝酒。这时，几位前来迎亲的年轻人，唱起蒙古国流行歌曲《歌般的世界》、《美丽世界》，男方几位青年随即加入到演唱当中，长者们在旁边静静观看。已显九分醉意的姻姐夫，拿出笛子吹起《天鹅》，吹了几句后发现没有人与他相和，便停下了演奏，挥舞着手，唱起了歌。他那夸张的动作，立即引起几个人的回应，然后他们加入到了演唱当中。

四点四十分，太阳开始慢慢浮出大地的尽头，草原上洒满了金色的霞光。人们照旧喝着酒、唱着歌。蒙古包里的主方和客方混成一片，三五成组，喝着、聊着、笑着、唱着，一片喧闹景象，只有姐夫在那里不断地给大家换茶倒酒。显然，吉日嘎拉已经唱哑了嗓子，他几度起唱，却由于声音太小，淹没在了年轻人的喧哗声中。男方一位小伙子，一个人唱起了《我的乌里亚斯太》，虽然屋子里一片喧闹声，但他富有磁性的歌声，似乎宣示着宴会仍然在有序地进行着。

五点钟的太阳已经高高挂在了东方的天空上。天上的云彩，已被它渲染得灿烂无比。可能是整夜的宴欢使人们很疲惫，也可能是觉得自己与年轻人不太投机——长者们纷纷起身到外活动身体。只有吉日嘎拉和两位长者留在那里，



图 8　新郎和他的伴郎们

轻声应和着年轻人的演唱。前来迎亲的小伙子们，接续唱起科尔沁民歌《四海》和蒙古国歌曲《故乡的四季》，而迎亲队伍中有一位年纪稍大者唱起《修长的青色马》，马上迎来了吉日嘎拉和其他长者的回应。姻姐夫和另外两个人，将几位来宾堵坐在一旁，连连劝酒。这时，以男主人为首的几位长者，回到原来的位置上，与来宾共唱起《女人的命运》、《都仍扎那》等歌曲。

五点二十许，新郎由三位伴郎陪同，拿起几瓶颈上系有红绸缎的“草原白”走进蒙古包里。包里顿时安静了下来。新郎和伴郎向上座几位长者及诸位客人鞠躬敬礼之后，伴郎说道：“咂！时间已到，请允许我们把新娘娶走吧！”他咬开白酒的瓶盖，另外两位伴郎拿起长者面前的酒杯，斟满酒之后递给新郎，新郎毕恭毕敬地向诸位长者及来宾敬酒，其间迎亲队伍中的几位小伙子唱起《妻子之歌》、《朝鲁图河》、《都仍扎那》、《女人的命运》等歌曲，每首歌曲后吉日嘎拉等长者唱“图日勒格”应之。热情的歌声和亲切的说笑声，充溢了整个蒙古包。这时，本次乃日上的辈分最高的长者——新娘的奶奶被请到了蒙古包里。新郎向她敬上一杯酒，深深鞠身行礼，于是大家唱起《诺恩吉雅》。酒过三巡，乃日已近尾声，舅舅代表女方家族说：“咂！男大当婚，女大当嫁，天已早，请速上路吧！”人们纷纷起身走出蒙古包。

酒意深浓的主客双方，拥抱道别。这时，满载嫁妆的卡车已经准备出发。有两位摩托车停在卡车的旁边，骑手的后面分别坐着弟弟苏和朝鲁和堂哥，手

里各执一把“达拉拉嘎”（dalalga）。卡车一启动，摩托尾随追之，哥哥和弟弟挥舞着“达拉拉嘎”，绕车三周，叫“hešig dalalhu”。“hešig”为“福禄”之意。蒙古人认为，陪嫁礼物不但是“物”，而且还有“福”在里面。“物”可以送人，却不能送走“福”，否则会使人畜遭灾。因此，女儿将嫁妆带走的时候，还需将“福”召唤回来。“hešig dalalhu”便是这样一种仪式。

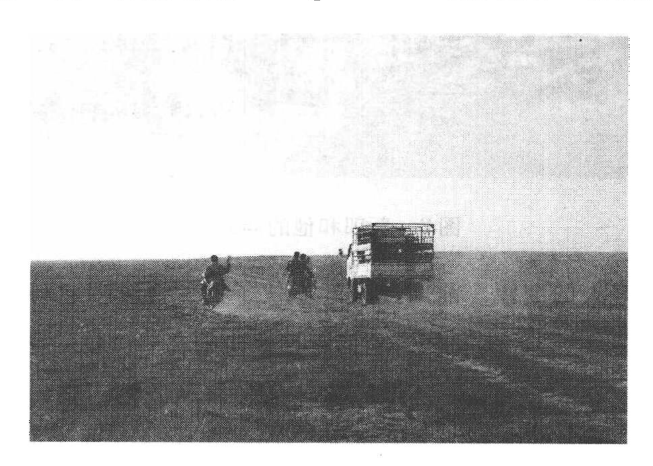


图 9　hešig dalalhu（召福）

送走嫁妆车之后，双方亲属又回到了蒙古包里。而这次的乃日安排在中间的蒙古包里。蒙古包里顿时传来了悠扬的歌声，新一轮的乃日又开始了。坐在蒙古包中央的男方长者端起酒杯，吟诵祝赞词，祝福亲家人人平安、五畜兴

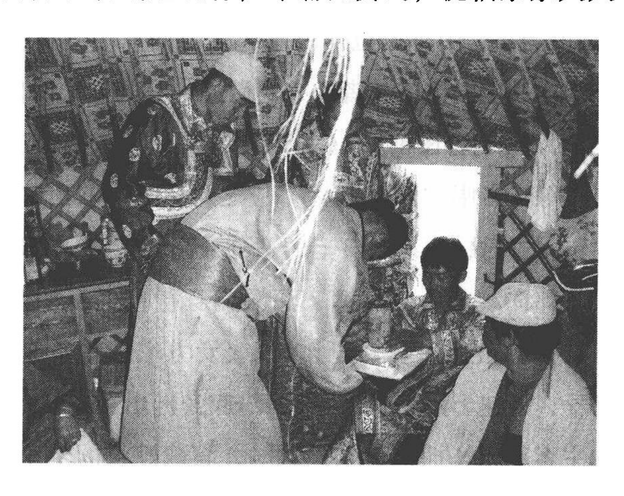


图 10　向新郎赠送礼物

旺。吉日嘎拉和几位长者不知疲倦地唱着《四岁海骝马》、《我的父亲是牧人》、《山林里的蓬松树》、《慈祥的父亲》、《慈爱的母亲》、《女人的命运》、《我的朋友》等歌曲，晚辈们轮番敬酒。

新郎和他的伴郎再次走进蒙古包。女方亲属纷纷从身边拿起准备好的礼物，赠给新郎。新郎一边行礼，一边接过礼物，再递给身边的伴郎。礼物有绸缎、衣物、靴子、奶食、罐头、碗、白糖及钱等。岳母及诸嫂子，将红、绿、粉、白四色彩带，系在新郎身后的腰带之上。舅舅伯黑吉勒图吟诵祝词，祝福新人兴旺发达、蒸蒸日上。在歌声、喧闹声、祝福声中，乃日再次达到高潮。

蒙古包里的赠礼仪式结束之后，新郎到后面的正房。在这里，诸姐姐、嫂子等，赠其礼物，并在后腰间又加上了几条彩带。

送礼仪式结束之后，人们又转移到西侧蒙古包里。这时，新郎端来一个盆子，里面放着羊脖子肉和羊腿肉，他向来宾频频敬献，每个人象征性地拿起一小块品尝。这叫“沙干图婚礼”（šagantu in horim），意思是“羊踝宴”。献完一圈之后，按照蒙古人的习俗，新郎要“掰羊脖子”。新郎和伴郎半跪下来，拿起盆子里的羊脖子，准备将其掰断。但他可能觉得过粗，于是从靴子里拿出蒙古刀，打算先切一刀，再去掰断。然而，刀被女方监督人抢了过去。在伴郎的再三请求下，监督人准许其割上一刀，于是伴郎在羊脖子上切上深深一刀，新郎便轻易地掰断了羊脖子。接着他又将羊腿肉摆开，取出踝骨，从袖子里拿出一条白色的绸缎，将其包好，放进右腿靴子里，其意义在于求多子多女。

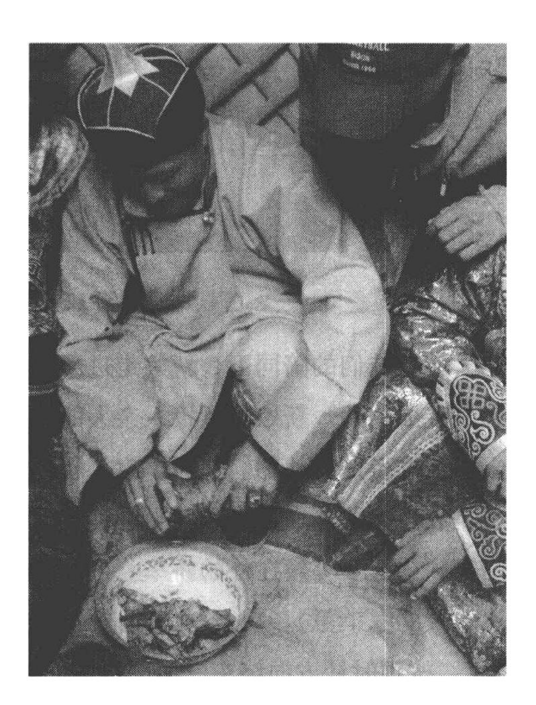


图 11　掰断羊脖子仪式

仪式结束后，新郎退出蒙古包，而乃日仍然继续。这时，吉日嘎拉和男主

人又焕发起了精神，开始起唱《清爽的杭盖故乡》。这是一首乌珠穆沁送亲歌，歌中唱道："清爽的杭盖故乡，笼罩在蒙蒙的云雾中；我那聪慧的情人哟，速速起程去相见。拴在车轴上的，青色牛啊真可怜，嫁到远方的是哟，是我那可怜的女儿。"这时，新娘和她的姐妹们已在外面等候，准备向父母及亲人辞行，听到包里传来的"送亲歌"，她泪流满面。



图12　辞别亲人

在姐妹们的陪同下，新娘走进了蒙古包，却忍不住放声大哭，歌声和哭声顿时混成一片。新娘频频投入亲人的怀里，亲人们一边安慰姑娘，一边纷纷送上早已准备好的礼物。这时，有人起唱悠扬的《出嫁歌》，使得新娘和直亲们更是放声大哭。在歌声和哭声中，姐妹们搀扶着新娘走出蒙古包，有五位姑娘陪同，乘上了等候在外的轿车。可能是有人想调节气氛，蒙古包里唱响起了活泼欢快的《酒歌》。父母亲和伯父、伯母走出蒙古包，父亲挥舞着"达拉拉嘎"，按顺时针方向绕车三圈，母亲冲着车窗口里不断叮嘱着女儿。

八点一刻，送亲车队终于出发了。新郎的车在前面引领，新娘的车却由弟弟苏和朝鲁开。先是按照顺时针方向绕家一圈之后，跟着迎亲车向南驶去。堂兄骑上摩托车，追上送亲车，挥舞着"达拉拉嘎"，绕行三周。三十余人的送亲队伍，挤坐在五辆车上，跟着迎亲车，浩浩荡荡地朝着东南方向的呼图勒敖包嘎查驶去。

（四）成婚乃日

7月的乌珠穆沁草原火炉般炎热。车队在草原上行使了大约三个半小时，已接近目的地。车队停了下来，新娘及送亲队伍下车整理衣着。接着再走一会儿，便来到了新郎的家。可以看出，新郎家的生活也相当富裕，用砖瓦垒成的院墙里面坐落着三间正房和两套厢房，在西侧的草地上，有三间蒙古包，也是为这次婚礼专门架起来的。

在七八位姐妹的簇拥下，新娘走进正房东侧屋子里，喝茶等候婚礼的开始。可能还没有从离别家的情绪中摆脱出来，新娘情绪低落，时不时地小声抽泣。这时，主婚母（mürgügülügsen eji，为新娘料理婚事的老年妇女）走了进来，将新娘的大辫子解开，再从中分开，编成两股。按照蒙古人的习俗，女子成婚时，将单辫子分成两股，以示嫁人。接着，主婚母用一个崭新的脸盆端来清水，让新娘净手洗脸。主婚母从怀里掏出一个碗，上面放一整块奶豆腐，奶豆腐上放一颗镶有宝石的银发卡，新娘躬身接过。之后，新娘脱去从娘家穿来的蒙古袍，换上新嫁衣，姐妹们帮着她系腰带、打脖巾，将主婚母送给的发卡戴于头上。



图13　分发仪式

打理完毕之后，在姐妹们的簇拥下，新娘向举办婚礼仪式的蒙古包走去。换上新装的新郎，也在伴郎的陪同下，在蒙古包外等候。

蒙古包里坐着双方亲戚和其他长辈。男人们坐在右侧，女人们坐在左侧。虽说是仲夏酷暑的天气，却在蒙古包的中央烧着火炉。结婚仪式又叫“gal du mürgühü”，意为“拜火”。蒙古人认为，火神是家庭的守护神，它栖息于火炉

中，新人在长者的见证下礼拜火神，组建家庭。

新郎新娘双双走进蒙古包。伴娘将新娘系于颈部的蓝色方巾解下来，再将其围在新娘的头上。新郎将帽子取了下来，拿于胸前。这时，新郎的表嫂端来一碗黄油，将炉子的盖圈拿开。坐在上面的长者说："请拜火!"嫂子用勺子将碗里的黄油往火炉里敬洒，二位新人向火炉躬身礼拜，如此反复三次。三拜礼结束后，新娘将围在头上的方巾解下来，系回颈间，开始向婆家长者礼拜。先是从公公开始，作为拜见礼，公公送给她一套蒙古袍。如此每拜一人，便有蒙古袍、银镯子、耳环等礼物赠送，新郎忙着给大家倒酒。礼拜仪式结束后，伴娘将一对耳环戴在了新娘耳垂上的耳扣上，表示她已嫁为人妻。



图 14　拜火仪式

这时，姐夫走到蒙古包的中央，拿出两张写有礼物清单的纸，报诵陪嫁礼品：

作为女儿的嫁妆

送来如下礼物：

食物之上——

奶食为首，白面等五十斤，

人民币四千元。

撒满原野的五畜——

骆驼一峰、骏马一匹，牛七头、羊五十七只。

一年四季里，轮换穿戴的——

皮袍一件、棉袍五件、夏袍七件、裙子一件、布匹四块、蒙古靴两双、马靴两双、鞋四双、袍子绸缎二十二块、库锦十件。

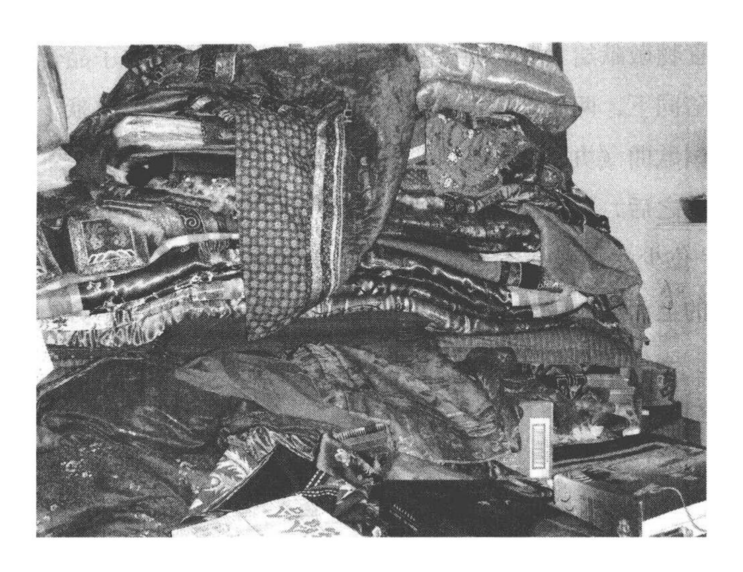


图 15　琳琅满目的礼物

平常娱乐消遣的，享受美好生活的、新时代的用品、高科技产品——
摩托、冰箱、空调、柜子，
照看自己的——镜子一面，
——地毯一块、毡子、垫子，
金项链、金耳环、金戒指、银手镯，
CD 机，
碗筷、菜板、锅、勺各一件，
六件衣物的银扣子。

蒙古文化传统，
蒙古人之习俗，
我们已成亲家，
礼物敬献于你们！

报完陪嫁礼后，姐夫将礼单放在装满白食、糖果、点心、饼干的盆子上，呈献给新郎的父亲。新郎的父亲起身接过报单，将其夹进蒙古包椽子下端的夹

缝里，再把食物敬献给大家，每个人象征性地拿一小块奶皮子品尝。接着在伴郎、伴娘的陪同下，两位新人向众人敬酒，新娘倒酒，新郎敬献，有几位青年唱起了蒙古国歌曲《九个祝福》。

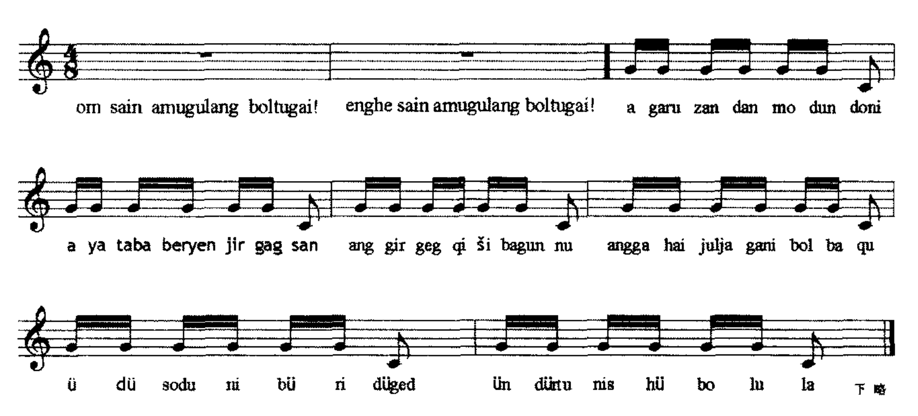
酒过三巡之后，男方提出要“报答母乳之恩”（ehe in qagan sü gi harigul-hu）。只见一位少女端来一条毛毯，毛毯上放着一条白色的哈达，上面放着一百元钱，钱的上面放一块奶豆腐，上面的银碗里倒满马奶酒，旁边放着装银碗的红色盒子。一位男方长者接过礼物，端到新娘母亲面前，呈于胸前，诵唱《报答母乳之恩》祝词。

谱例 3

报答母乳之恩

特木热　诵唱

杨玉成　记谱



（唱词大意：愿吉祥安康！愿太平安康！檀香树上，自由幸福地生活着的，黄鹤鸟哟，它的小雏鸟，长出了翅膀和羽毛，便会飞向天空……）

在这段祝赞词中，祝赞词人歌颂了母亲从十月怀胎到生下养大，再到教育子女等种种恩情。诵唱完毕之后，祝赞词人指给女方母亲一头带有犊子的母牛，并将手里的礼物呈献给了新娘的伯母和母亲。这时，坐在左侧的表嫂其木格，起唱长调《丰尾的马》，顿时双方亲属应唱。歌中唱道：“丰尾的英俊黑马，是乌珠穆沁骒马的马驹，我那心爱的马儿；分开了发髻的小妹哟，不知道山梁的哪一边。”一曲之后，新娘的伯父和父亲为首的送亲队以“图日勒格”

应和之，于是其木格又引领大家唱起《修长的青马》。作为男方两首歌的回报，送亲队也唱起了送亲歌《青褐色的马》。



图 16　男方主唱歌手其木格

这时，已过中午一点，外面温度达三十多度，蒙古包里更是闷热无比，人们已无心歌唱，于是双方长者开始商量新娘回门的时间和随行人数，以及举办乃日的形式等。在接下来的两个多小时的时间里，人们歌则歌、喝则喝、睡则睡，下午三点一刻时，送亲队伍出发返回。送亲车队在新娘的哭声中，消失在草原的深处……

三、 乃日仪式的模式及其音声构成

通过以上个案描述我们看到，乃日是仪式，是一种民俗模式，是群体性的互动行为，音乐（音声）是构成乃日的结构因素，是乃日上人们用来进行交流互动的特定符号。乃日仪式是乃日音乐赖以存在的基础，是歌唱行为得以进行的语境。在乃日仪式上，音乐被赋予其特定的符号意义和文化功能。而乃日仪式，是一种特定的行为模式，它包含了诸多礼俗角色之间的互动行为。正如高丙中所言："民俗模式是生活世界中的完整的表演程式（或程式化表演的剧本结构）。所谓表演，是对现在剧本的再现。这里所说的'表演'是指主体把自己的生命投入到某些既定的文化因素时所构成的活动。当活动呈现为民俗时，那些既定的文化因素必定呈现为某种稳定的结构，呈现为程式，这就是民俗模式。"（高丙中 1994：146）

乃日是一种包含了"符号——语境——行为"等因素的人际间的互动结构，是一种表演形式。在这一结构当中，特定的角色有着自己特定的表达符号系统和特定的行为规范，并呈现出鲜明的程式化、模式化特征。

（一）仪式主体与角色模式

1. 仪式角色

李亦园认为："文化是抽象的存在，人才是主体，人怎么样'表演'文化才是最关键……他在表演文化所给的指令。"（李亦园 1996：69）人是仪式的发起者、实施者、参与者和完成者。人在仪式当中扮演的角色以及相互间关系所形成的模式，是仪式赖以存在的框架，是仪式进行的关键。因而，通过观察仪式主体在仪式中的关系情况及其行为以及它所彰显出来的意义，可以对仪式模式以及内部运作机制进行深入了解。从以上的个案里我们看到，参加乃日的老老少少、男男女女都有各自特定的礼俗角色，他们依照特定的模式和行为规则来参与到仪式当中。在婚宴上，新郎、新娘是这场拟剧表演的"主角"，除此之外还有婚礼乃日头人（乃日仪式上年纪最大的男性长者）、合力木奇（祝赞词人）、道沁（歌手）、松奇（敬酒人）、伴郎、伴娘等二十多个角色（布仁特古斯 1999：127—128）。在乃日上，他们有着自己特定的礼俗任务和行为规则，而这些是通过角色间的结构性关系及仪式性互动凸显出来的。

从乌珠穆沁婚礼乃日的个案描述中可以看出，蒙古族乃日俨然是一出拟剧表演，"虽然不像娱乐性专业舞台艺术那样有剧本、布景、演员和观众，但是礼俗有着特定时空中进行的程式性习俗传统，参加礼仪的人有特定的服饰打扮、言语行动和角色表演。"（［蒙古国］X·桑皮勒登德布 1989：11）

人是仪式的主体。然而，仪式中的人并不完全是生活中的人，仪式使得人们以崭新的形式结构成一个关系系统，并且由此获得了一个不同于日常生活的特定的角色性质。从我们的个案里可以看出，在乃日上每个人都在扮演着特定的礼俗角色——如新郎、新娘、男主人、乃日头人、合利木沁、伴郎、伴娘、歌手等，而且每个角色都有自己特定的类别属性——或者是男方的亲戚朋友，或者是女方的亲戚朋友。这些角色源于生活，却在仪式里被赋予了新的身份——它是为仪式而建构起来的。也就是说，乃日使得生活中的人们以另一种

新方式重新建构，同时为每个人赋予一个崭新的角色含义。

2. 角色关系

（1）主方与客方

所有的仪式角色都是围绕着仪式主角——新娘和新郎建构起来的。然而，角色的性质往往随着仪式主题或仪式场域的改变而发生整个或局部的变化，仪式表演及人际互动，也会随之发生改变。我们观察到，在送亲宴上，参与演唱的所有人都是女方亲属朋友，虽然仍有“主—客”之别，但从整个婚礼“男—女”两极关系的角度来说，属于主方内部的宴会，是角色内部的表演，也就是说，参加者的角色属性是一致的。但是在迎亲宴上，乃日参加者却从单纯的女方，变成了女男双方，乃日仪式以“男方（娶方）/女方（嫁方）”、“主人/客人”等一系列两极关系主体的互动交流为其主要目的。而音乐被当做仪式符号，运用到这一系列互动当中——时而双方共同演唱，时而是主人敬献客人，时而又是娶方唱给嫁方。而在男方家里举行的乃日上，“主/客”两极彼此转换，男方用歌向女方亲属表示敬意，女方亲属也以歌回应之。

（2）长辈与晚辈

蒙古族社会生活中的“尊老爱幼”的风尚，通过乃日仪式得到重申和强化。长者在晚辈面前要表现得态度端详、行为得当；晚辈对长者则要处处表现出谦谨恭敬。乃日上，年长者的坐席设在蒙古包北侧中央，称“主座”，其他人按照年龄顺序坐在两侧。敬酒献歌仪式从年长者开始，歌手代表晚辈向年长者献歌，长者要回应一些祝福吉祥的话。演唱“图日勒格”时，由长者起唱，其他人要随之应和。晚辈在长者面前禁忌演唱情歌、讽刺歌、幽默歌、叙事歌等，更不能唱内容低俗、情绪悲伤的歌曲。

在我们的个案里，长辈和晚辈之间的分界是明确的。新娘、新郎的角色性质及其仪式上的中心地位是始终不变的，父母亲、乃日头人、诸男性长者处于围绕新人而形成的角色圈的内环，他们始终是乃日的主体。男性晚辈直亲，常常穿梭在角色圈的内环和外环之间，他们更多时候是“服务生”，给长辈和客人敬酒会茶，有时也加入到乃日当中，与长辈和客人们一道饮酒唱歌。

从乌珠穆沁乃日的个案里我们看到，年龄级序的差别，使得长者和青年所

唱的歌，有着明显的区别。以男主人、吉日嘎拉为代表的年长者，更喜欢唱乌珠穆沁传统长调，年轻人则更多地选择当下流行的蒙古国歌曲或国内流行歌曲。当然，这并不是说两者之间是截然区分的。年长者经常跟着年轻人唱些当下歌曲，年轻人也常常应和年长者的长调，从而两者之间形成一个富有张力的互动。

（3）男性与女性

乃日上，男女性别之间的角色区别十分明显，其分工和行为范畴有明确的分界线。这种分界首先表现在男女参加者于空间场域的分配上。按照蒙古人的习俗，乃日上大家围坐在蒙古包中央的火炉（tulga）周围，男性的坐席在北、西两侧，女性的坐席安排在东、南两侧，围坐成一个圆圈。在我们的个案里，男女自然而然地组成两组，分坐于蒙古包的两侧。但是与传统模式不同的是，在送亲宴开始阶段，女性们却坐在了蒙古包的右侧。这是因为本次乃日上的最长辈——新娘的奶奶，在女性人群当中，于是“辈分规则”与“性别规则”发生冲突时，后者让位于前者——按照辈分的高低，将以奶奶为中心的女性的座位安排在了上座位置。然而，随着乃日的继续，女性们还是坐回了左侧位置，而且在之后的所有仪式阶段，男右女左的顺序，始终没有改变。我们还看到，在女方家乃日上，歌唱者几乎都是男性，女人在大部分的时间里只是充当观众的角色。只是到了夜宴的最后阶段，女人们才开始加入到演唱当中，演唱了一曲《辽阔的草原》。然而，在男方家举行的成婚乃日上，领唱者却是女性——新郎的表嫂其木格。而且我们了解到，乃日道的演唱并没有性别上的限定，是否演唱，往往取决于参加者自己的意愿。

在蒙古族传统观念中，“宴礼上要活泼”被认为是男子汉所必备的“十艺”之一；“脸上有朝气、宴上有歌声”是衡量青年男子道德修养的标准之一；“善解音律，歌声像百灵鸟的女性必是合敦（贵族夫人）之命，歌声像鹦鹉者必有财运。”而“会唱宴歌”被认为是母亲“九艺”之一（［蒙古国］浩·桑皮勒登德布 2002：185—190）。在蒙古族传统礼俗观念中，演唱宴歌被视作是人人必备的礼节要素。有时性别因素与年龄因素共同作用，成为能否在乃日仪式上唱歌的标准。如，蒙古族宴礼上，严禁未成年者饮酒唱歌、喧嚷撺

哄，但是他们则被允许旁观大人们的表演。在喀尔喀蒙古一些地方，女性和40岁以下的男性禁忌演唱“图日勒格”。（［蒙古国］德·澈仁苏德那木1975：38）有些地方未满25岁的男性在宴礼上禁止饮酒唱歌，未满45岁的女性饮酒唱歌也被视作是有失礼节的行为。我们看到，在女方家里的乃日上，只有奶奶、母亲、伯母、叔母、舅妈等辈分高的或者是年长的妇女才能参加乃日，演唱宴歌。

年轻的妇女们处于仪式角色圈的外环。她们默默地忙碌着为客人们准备食物，提供酒茶，然而她们的活动空间却在乃日仪式的场域之外。她们时而进入仪式场域，给客人端茶送饭，时而走出仪式场域之外，做其他事情。

在仪式上，新娘的行为特征较为特殊。在绝大多数时间里，她与伴娘们始终待在后面的闺房里，远离酒歌，完全置身于乃日之外。只有在“送亲”、“迎亲”等仪式上，她才出现在仪式现场，并立即成为角色的中心。在男方家举行的成婚仪式上，她与新郎完成拜火、收礼、敬酒等仪礼之后，便立即离开了乃日现场。少女们的角色性质很特别，本次婚礼上有九位未婚少女，她们与新娘相伴左右，自始至终扮演着“伴娘”的角色。

乃日仪式是通过各种角色之间的交流互动来完成的。它除了由“主方/客方”、“嫁方/娶方”、“长辈/晚辈”、“女性/男性”等一系列二元结构之间的关系方式来体现之外，还通过各种礼俗角色之间的交流互动来被建构。在这些角色当中，有些角色（如新娘和新郎）是恒定的，作为仪式上的主角，它们贯穿于整个仪式中，而所有的仪式都围绕其进行，所有的角色都因他们而被建构。然而，有些角色却是临时性的，如合利木沁、道沁等。在女方举行的乃日上，男主人即新娘的父亲和吉日嘎拉是整个乃日的发起者、组织者和操控者，在宴会上，他们领唱歌曲，带头饮酒，其他人歌唱时，以“图日勒格”应和之。然而，到了男方家之后，男主人成了客人，从“招待者”变成了“被招待者”，吉日嘎拉则因未去送亲而彻底退出了仪式。在乌珠穆沁传统婚礼上，合利木沁是不可或缺的重要角色。从提亲到订婚，再到结婚，最后到回门，在所有的仪式环节中几乎都要有特定的祝赞词，并需要由专门的祝赞词人来实施完成。本次仪式上，女方和男方的合利木沁，分别是由新娘的舅舅和新郎的叔

叔所担任的。显然，两位合利木沁都不是专门艺人，他们都是根据仪式的需要而临时性地担任该角色。在仪式上，他们在这样的场合，吟诵一些简短的祝词、赞词，完成礼俗事宜。其中，在“报答母乳之恩”仪式上，合利木沁诵唱的祝赞词最为典型。

乃日上，人们按照特定的礼俗规范和角色模式，加入到乃日当中。于是在主方与客方、长辈与晚辈、男性与女性等一系列二元结构的角色之间，形成特定的礼俗关系和特定的互动模式。而音乐及其他音声因素，被当做特定的文化符号运用到人际间的礼俗互动中，从而使仪式角色之间以其特定的形式和特定的符号进行交流，仪式也由此而得以建构。

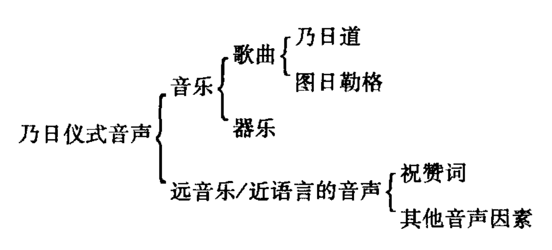
（二）乃日仪式音声的构成

薛艺兵说：“仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。仪式环境中的各种声音都可能具有‘音乐’的属性而成为仪式音乐研究的对象。”（薛艺兵 2003：73）

在这一定义里所谓“仪式音乐”有四个方面的基本属性：首先在形式上它与仪式语境相融，并与仪式所指以及基本主题相吻合；其次，从功能上看，仪式音乐是对仪式参与者产生“效应”的音乐，也就是说，它要有仪式行为的功能和意义；其三，仪式音乐的意义功能是在特定的社会文化传统中形成的，是处于特定社会文化传统中的人们在长期的仪式实践中积淀起来的；最后，将仪式中的“音乐”的概念进行扩展，认为仪式中除了我们平常习惯的“音乐”之外，那些具有“音乐性”的声音，也往往具有与音乐同样的意义和效应，因而它也是我们研究的对象，这便是曹本冶所说的“音声”。

蒙古族乃日仪式中的音声，包括音乐的和具有音乐性质的音声两种。按照曹本冶的定义来看，乌珠穆沁乃日上的音乐形式有歌曲和器乐两种，而另有各种祝赞词，属于远音乐/近语言的音声形式（曹本冶 2008：27—28）。图

示如下：



图示1　乃日仪式的音声构成

1. 音乐形式

(1) 乃日道

蒙古人将那些经常在乃日仪式上演唱的仪式性歌曲称为“nair un daguu”——“乃日道”。由于部落历史、地域文化传统、生产生活方式等方面的差异，蒙古族各地乃日仪式音乐呈现出形态各异的面貌。但总的来看，各地都以歌曲演唱为主要形式。

蒙古族乃日道有着自己既定的表演程序和特定的曲目。乃日开始时有“起宴歌”（nair exilexü daguu），中间还有“节段歌”（nair un dumdaxi daguu），结束时有“终宴歌”（nair zirgaxu daguu），不同场合、不同阶段演唱特定曲目。尤其像乌拉特、喀尔喀等地区，什么时候、什么阶段唱什么歌以及如何演唱等，都有明确的规定。例如，在乌拉特地区乃日开始时唱《积福》、《前世缘福》、《无量福》三首歌，统称“三福”（gorban boyan）。起宴三首歌唱毕后，第二组唱“三个喇嘛”——《仁慈的喇嘛》、《尊贵的喇嘛》、《喇嘛的圣恩》；第三组为《布尔汗的柳丛》、《套格塔河的水》、《奔跑不停的骏马》；向父母双亲敬酒时唱《后梁上的赞丹树》、《半个月亮》、《天上神驹》等赞颂父母恩情的歌曲；上烤羊腿时唱《五叉之歌》。乃日结束时唱《阿尔泰杭盖》，则表示宴礼已经进入尾声，听到歌声后，主、客双方共饮上马酒，同声高歌，彼此告别。

乌珠穆沁乃日道没有乌拉特乃日道那样具有明确的规定。但是在一定的仪礼阶段，往往有着一定数量的特定候选曲目，可供选择。如，在女方送亲宴开始时，一般要唱《太平盛世》、《山林里的蓬松树》、《博克达山》等歌曲；在

男方家举办的成婚大宴上，一般要唱《太平盛世》、《丰尾的马》、《云青马》等长调；宴会结束时一般唱《青褐色的马》、《清爽美丽的斯叶勒吉》等歌曲（拉·阿木尔门德2004）。然而，我们看到在女方家送亲宴上，乃日头人和男主人以《修长的青马》起宴，并接唱“图日勒格”，之后则是短调创作歌曲《美丽的乌珠穆沁》，然后是短调《黑骏马》、蒙古国歌曲《我心爱的小情人》，后面才是乌珠穆沁传统长调《像天般》、《褐色的雄鹰》等。显然，实际的表演与理想模式之间有着很大的偏差，人们对歌曲的选择十分自由，它并未受到这些规定的约束。

实际上，礼俗规定无法像法律或者宗教信仰那样，具有强烈的约定性。尤其对于乃日这样娱乐性的仪式来说更是如此。仪式表演不是对理想模式的刻板模仿，在仪式的基本结构及主要框架不改变的情况下，表演者可以根据情况自由地选择一些形式来进行表达。也就是说，仪式表演和理想模式总是不能完全重叠在一起的。在实际表演中，不仅有传统的秉承，也有新因素的纳入。乃日表演在传统与当下的互动中层层推进，彰显出其既熟悉又陌生的面孔。下面是在送亲乃日仪式上演唱的全部歌曲的基本情况表。

表1　送亲乃日上演唱（奏）的曲目列表

歌（乐）曲名	类型	形态	题材	演唱语种	地区（部落）	伴奏
《修长的青马》	民歌	长调	感恩歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《美丽的乌珠穆沁》	创作歌曲	短调	赞颂歌	蒙语	内蒙古	无
《黑骏马》	民歌	短调	情歌	蒙语	喀尔喀	无
《我心爱的小情人》	创作歌曲	短调	情歌	蒙语	蒙古国	无
《像天般》	民歌	长调	哲理歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《褐色的雄鹰》	民歌	长调	励志歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《东山哥哥》	马头琴演奏民歌曲调	短调	—	—	科尔沁	—
《乌云珊丹》	马头琴演奏民歌曲调	短调	—	—	科尔沁	—
《青褐色的马》	民歌	长调	送亲歌	蒙语	乌珠穆沁	马头琴

（续表）

歌（乐）曲名	类型	形态	题材	演唱语种	地区（部落）	伴奏
《金翅翠鸟》	民歌	长调	感恩歌	蒙语	乌珠穆沁	马头琴
《美丽的世界》	创作歌曲	短调	赞美歌	蒙语	蒙古国	无
《辽阔的草原》	民歌	长调	情歌	蒙语	呼伦贝尔	无
《小黄马》	民歌	长调	情歌	蒙语	锡林郭勒	无
《巧步快黄马》	民歌	长调	训谕歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《大海航行靠舵手》	创作歌曲	—	赞颂歌	汉语	中国	无
《草原上升起不落的太阳》	创作歌曲	短调	赞颂歌	蒙语	内蒙古	无
《母亲的歌》	创作歌曲	短调	感恩歌	蒙语	内蒙古	无
《蓝色的蒙古故乡》	创作歌曲	短调	赞美歌	蒙语	蒙古国	无
《罕山之雪》	民歌	长调	情歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《清爽美丽的斯叶勒吉》	民歌	长调	感恩歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《雾蒙蒙的草原》	民歌	长调	思念歌	蒙语	乌珠穆沁	笛子
《金翅翠鸟》	民歌	长调	感恩歌	蒙语	乌珠穆沁	笛子
《山林里的蓬松树》	民歌	长调	思念歌	蒙语	乌珠穆沁	笛子
《冠军快马》	民歌	长调	思念歌	蒙语	乌珠穆沁	笛子
《远方的母亲》	创作歌曲	短调	感恩歌	蒙语	蒙古国	笛子
《辽阔的草原》	民歌	长调	情歌	蒙语	呼伦贝尔	笛子
《美丽的蒙古马》	创作歌曲	短调	赞颂歌	蒙语	蒙古国	笛子
《都仍扎那》	民歌	长调	赞颂歌	蒙语	乌珠穆沁	笛子
《红缎子蒙古袍》	创作歌曲	短调	感恩歌	蒙语	蒙古国	笛子
《娜木其玛》	民歌	短调	情歌	蒙语	乌珠穆沁	无
《父母之歌》	创作歌曲	短调	感恩歌	蒙语	蒙古国	无

根据上面的列表，我们可以总结出如下几点：

首先，这里不仅有《修长的青马》、《像天般》、《都仍扎那》等乌珠穆沁传统民歌，又有《美丽的乌珠穆沁》、《草原上升起不落的太阳》等创作歌曲，而且还有《我心爱的小情人》、《美丽的世界》、《蓝色的蒙古故乡》、《远方的母亲》等蒙古国当下流行的歌曲；不仅有乌珠穆沁当地民歌，也有《黑骏

马》、《辽阔的草原》、《小黄马》等其他地区或部落的民歌，甚至还有一首汉语革命歌曲《大海航行靠舵手》。可见，在这样一个世界里，乌珠穆沁乃日仪式的表达系统毫不例外地发生了改变：本土的和外来的、传统的和现在的因素交织在一起，成为当代乌珠穆沁人音乐生活崭新的风景线，而它又恰恰在乃日仪式中得以体现。

其次，在传统的乌珠穆沁乃日仪式模式里，乃日道几乎是清一色的长调民歌。而在我们的个案里，不仅有长调民歌，也有大量的短调形态民歌和创作歌曲。在图表1中除去重复曲目后，在16首民歌中，有14首是长调民歌，有2首是短调民歌，另有10首为短调形态创作歌曲。这就是说，在乌珠穆沁乃日当中，短调形态歌曲数量已近一半。

其三，蒙古族乃日道有着自己的基本范畴，并在内容题材上有其规定性。蒙古族传统乃日道，多为哲理歌、训谕歌、赞颂歌、赞美歌、感恩歌、思念歌以及送亲歌、嘱咐歌等，而情歌、讽刺歌和内容悲切的民歌，在乃日上是被禁止演唱的。在送亲乃日上演唱的全部28首（去掉重复曲目及马头琴演奏曲目）歌曲当中，22首歌表现了赞颂朝政、赞美家乡和骏马，训谕励志及感怀父母的恩情，思念家乡亲人等内容，它们是符合乃日道的基本条件的（包括革命歌曲）。另外，情歌有6首。可见，实际上的表演，仍有许多偏离于模式之外的方面。尤其是新的社会、新的意识形态和新的文化方式，使得草原上的人们过去的认知系统遭到破坏。正由于此，乌珠穆沁婚礼在保持自我文化的传统底色的同时，过去那些不允许的内容，也悄然纳入到了其中。

乃日道，便是在乃日仪式上演唱的仪式性歌曲。过去，每个蒙古部落都有自己规定的乃日道曲目及相关的演唱规则和遵循的模式，从而与其他生活歌曲之间有着明确的界线。然而，今天这种界线已变得模糊不清了，规定和规则也就失去了效应。但是，乃日上的歌曲选择并不是杂乱无序的。我们看到，除了传统曲目仍占多数之外，新加入的歌曲在主题思想及审美表达上还是符合乃日仪式基本要求的。因此，即使所加入的新歌比重已是很大，但它也并没有导致整个仪式音乐风格的彻底改变和偏离，乃日音乐仍然保持着其基本风格和特定的民俗蕴涵。

总而言之，模式与表演，认知与实践，传统与当下之间，虽然有着密切联系，但它们总是不能够完全重叠在一起的，甚至理想模式和现实表演之间，往往有着巨大差异，这是口传音乐基本规律所致。

（2）器乐

目前，蒙古族各地乃日仪式音乐主要有两种：一种是无乐器伴奏的乃日道演唱形式；一种是有伴奏的乃日道演唱形式。其中，前面一种情况较普遍，尤其在锡林郭勒、喀尔喀、呼伦贝尔、阿拉善、新疆等地区的蒙古人当中，无伴奏的演唱形式最为普遍。有乐器伴奏的演唱形式在内蒙古西部的鄂尔多斯地区最为典型。鄂尔多斯蒙古人典型的乃日乐队由四胡、三弦、笛子和扬琴四件乐器组成，也有加马头琴等其他乐器。东蒙科尔沁——喀喇沁——东土默特地区民间乃日道演唱，也经常用乐器或乐队伴奏。伴奏乐器中四胡最普遍，东蒙民乐队往往由小四胡、大四胡、三弦、笛子等乐器构成，有时加抄儿等其他乐器。在我们的个案里，出现了马头琴和笛子两种乐器，而且在女方家叁其尔的蒙古包里，我们还看到了手风琴。马头琴和笛子主要是用来伴奏的，另外，由马头琴手和调查者分别独奏一曲，均为科尔沁短调民歌曲调。

2. 远音乐的音声形式

（1）祝赞词

祝赞词（irügel magtagal），是一种包括祝词、赞词、颂词、祭词、祷词在内的综合体裁，既包括世俗的，又包括宗教信仰的。学界认为，世俗性的祝词、赞词是在一部分萨满教祭祀仪礼民俗化的过程中，由民俗化的萨满祭词深化而来的（荣苏赫、赵永铣、梁一儒、扎拉嘎 2000：136）。祝赞词贯穿于蒙古族社会文化生活的方方面面。尤其在乃日当中，有合利木沁（helemürqin）一角色，便是专门的祝赞词艺人。他们往往是经验丰富的仪式专家，在乃日仪式上他们按照仪式的要求，唱诵各种祝赞词，并主持、组织整个仪式。

每一种仪式都有不同的祝赞词，而且每一种仪式上的不同环节，都有不同的祝赞词与之相应。以乌珠穆沁婚礼为例，共有 26 个礼俗和仪式环节，每一种环节都有一套与之相应的祝赞词。例如，定亲小宴祝词、定亲大宴祝

词、彩礼宴祝词、迎亲队出发宴祝词、拦萨达嘎祝词［萨达嘎（sagadag）指的是新郎所背的箭筒，迎亲时新郎到新娘家包门口时，被“阻拦”在门外，双方合利木沁唱诵祝词，相互问答斗智］、新郎叩拜女方火神（蒙古人认为火是最圣洁之物，火神是家族的保护神，是灵魂与尊严的象征。因而将认为火神栖息的火灶置于蒙古包中央位置以尊之，新郎进屋后首先向着象征家族的火灶叩拜行礼，其随同合利木沁唱诵祝词，以表示对女方家族的尊敬）、报答母乳之恩祝词（新郎向新娘父母送彩礼时合利木沁唱诵的祝词）、送新郎新袍祝词（新郎穿上岳父岳母送给的新袍时唱诵的祝词）、介绍亲戚祝词（给新郎介绍新娘家亲戚时唱诵的祝词）、询问芳名芳龄的祝词（新郎方的随行亲戚向新娘方询问新娘的名字和年龄，这时双方合利木沁一问一答唱诵祝词）、踝骨宴祝词（在女方进行的婚宴上，上全羊时，新郎抢先拿下其踝骨，以绸缎裹之，放进右腿靴子里，以求多子，这时唱诵的特定祝词叫踝骨宴祝词）、起程祝词（新娘出亲时唱诵的祝词）、中途迎接祝词（途中准备乃日迎接送亲队时唱诵的祝词）、迎接祝词（送亲队到达新郎家里时唱诵的欢迎祝词）、过门祝词（新娘步入新郎家蒙古包时唱诵的祝词）、烟袋祝词（新娘方向新郎随行抛掷烟袋唱诵祝词）、发套祝词（出嫁后新娘的发型要从中间分开，拢起用发套套之，套发套时唱诵特定的祝词）、新房祝词（祝赞新人房屋唱诵的祝词）、新娘叩拜火神祝词（新娘向新郎家的火神行礼叩拜时唱诵的祝词）、新娘拜父母祝词（新娘向公婆叩拜时唱诵的祝词）、新娘祝词（公婆及新郎家亲属送新娘礼物时唱诵的祝词）、结婚大宴祝词、交杯祝词、住帐祝词（祝福新人住的毡包时唱诵的祝词）等。可见，祝赞词贯穿于整个婚礼的全部过程。

在我们的个案里，并没有专门的“合利木沁”角色。男女双方合利木沁，分别是由新人的叔叔和伯父临时担任的。其中，女方家的合利木沁，在仪式的各个环节上都要诵唱一两段祝词便完成仪礼，而较规范的祝赞词却是在成婚大宴上由新郎的叔叔唱诵《报答母乳之恩》的。（参看谱例3）祝赞词为韵文体形式，往往两行为一句，两句或四句为一段，押头韵，一般以呼喊性的固定唱词“owam sain amugulang tan boltugai！enghe sain jirgalang tan boltugai”（愿一切

吉祥平安！愿一切幸福安康！）开始。有固定唱词背诵和即兴编唱两种形式，因演唱者的习惯而不同。祝赞词的唱诵不同于一般口语，是一种介于朗诵与演唱之间的口头体裁。我们看到，一方面，这种唱诵是带有鲜明节奏律动的，循环往复的节奏律动和简单的旋律为演唱者提供了一个可填入的框架，使祝赞词艺人按照它所提供的位置将冗长的唱词填入其中，建构唱诵文本。另一方面，这种唱诵不同于一般的韵白或朗诵，它是带有一定旋律性的唱诵。但这种旋律（尤其在听觉当中）并非民歌那样典型意义上的“音乐”，而是一种“近语言”的口头诵唱体裁。

（2）其他形式

蒙古族是一个富有诗才的民族。尤其在乃日仪式上，任何一种交流，人们都喜欢用诗歌语言来表达。除了祝赞词以外，我们还看到其他形式的“远音乐/近语言”的音声因素。例如，在男方家举办的成婚大宴上，姐夫点报陪嫁礼物便是用诗的语言来诵唱出来的。在报单的前面，有两句具有提示意义的简短诗句，之后将所赠礼物分门别类，并在诵唱的时候尽可能地押头韵，以较自由的“长短诗”格式诵读出来。最后，还加上一段“蒙古文化传统，蒙古人之习俗，我们已成亲家，敬献于你们”四行押韵诗。

实际上，乃日仪式上的音声，远不止这些，人们的说笑、聊天、感叹声、离别时的哭声、小孩们的游耍声等，共同造成了乃日仪式特定的音声系统。然而，音声应该分为表演性的音声和非表演性的音声两种。前者是以近音乐的和近语言的诸种形式，它们为表演存在，而且是表演出来的，它是仪式性的，是特定的礼俗交流符号；后者却不是以表演为目的，它是一般性的交流符号，从根本上讲，它是日常交流符号。“就最一般的和最基本的方面说，仪式是按计划进行的或即兴创作的一种表演，通过这种表演形成了一种转换，即将日常生活转变到另一种关联中，而在这种关联中，日常的东西被改变了。”（[英] 菲奥纳·鲍伊 2004：176）只有那些以表演为目的的音声，在仪式当中被赋予了不同于日常生活的符号意义，而这恰恰是研究者应该关注的方面。

四、 仪式语境与音乐表演

（一）乃日与仪礼

通过乌珠穆沁婚礼的个案我们看到，乃日是婚礼仪式的一个组成部分，反过来，仪礼也是在乃日当中实施完成的。乃日为婚礼而举行，在某种意义上讲，它却超过了婚礼本身。

我们看到，两天的婚礼其实是由两个部分组成的：婚礼仪式和乃日仪式。而它们基本上也分为三个环节：送亲、迎亲和成婚。每个环节都是一个相对独立的仪式，而且它们串联成一个整体系列。各环节之间都有空间上的变换或时间上的间隔，抑或是仪式主体及其关系方式互不相同。具体如下：

首先，送亲仪式和迎亲仪式是在女方家里举行的，成婚仪式却在男方家里举行。也就是说，在空间上，第一二环节连成整体，第三个环节却是在另一个场域举行。

其次，在时间上，第一和第二阶段既有阶段性，又有连续性。具体来讲，在婚礼的第一天晚上到第二天凌晨迎亲队伍到来之前是一个阶段，而迎亲队伍到达之后，进入了下一个阶段。不过，两个阶段之间是连续的，中间并没有明显的界线。第一、二阶段与第三阶段之间有着明显的时间间隔，这一间隔便是送亲途中所耗费的时间。需要注意的是，这是在女方家描述的。实际上，女方家里的送亲宴开始的同时，男方家里也已经汇集客人，乃日仪式也已开始。在同一个时间，不同的空间里举办的乃日，在送亲/迎亲队伍到达男方家之后，汇合在了一起。

最后，如前所述，从女方的方向看，送亲宴是女方独立举办的，参加者均为女方亲戚，也就是说，它是同一类角色内部举办的乃日；迎亲宴和成婚大宴是男女双方亲朋共同参加的仪式，不同的是，前者为女方主办，后者为男方

主办。

这就是说，虽然整个婚礼是个整体过程，但由于空间、时间、主体等方面的非连续性，使得它分为彼此连环却又各不相同的三个阶段。从这里，我们不仅看到这些环节之间的明确界线，同时也看到了它们彼此交叉，连续重叠在一起的一面。例如，送亲或辞别仪式，并没有在送亲宴上举行，而是延到迎亲宴上举行。迎亲仪式也并没有另外开始，而是迎亲队伍直接到送亲乃日现场，将此衔接了起来。因此，可以说三个环节是同一个仪礼的组成部分，是同一个过程的不同阶段，它们都有一个共同的阐释主题——婚礼，只不过它们各有自己特定的小主题——送亲、迎亲、成婚而已。

我们还注意到，乃日与婚礼相关的仪式之间既有密切联系，又有微妙区别。其中，乃日仪式自始至终持续进行，而婚礼相关的各种仪式是在乃日进行当中“插入”进来的。如，女方家里的乃日，从第一天晚上一直持续到第二天上午，而真正的婚礼仪礼却是在迎亲队到达之后才开始的，例如，新娘辞别仪式、新郎见面仪式、“掰羊脖子”仪式等，是一个个相对独立的、具有各自特定主题的仪礼，但是它们在时间上始终是间断性的。不过，乃日始终在进行，成为一个连续的过程，零星的婚礼仪程置入其中，从而获得了完整的结构意义。也就是说，乃日为仪礼而存在，并在与其结合的过程中获得主题的意义；仪礼以乃日为温床，通过与乃日的结合，仪礼具有了完整的结构意义。因此，乃日与仪礼结合在一起，构成了乃日仪式。

（二）乃日及其模式

正如我们的个案所昭示的那样，在人们的观念当中，乃日具有概念的和具体的双重属性。

乃日是一种行为。人们通过乃日来进行交流和互动，仪式在乃日的进行过程中，被实施并完成。另一方面，乃日是一种模式。它是由各种礼俗角色按照传统规则，运用特定的仪式符号，共同参与完成的。在这一活动当中，每个人都被赋予了特定的礼俗身份，并形成了“主方/客方”、“男方/女方”、“长辈/

晚辈”的一系列二元关系结构，他们遵照传统的交流模式和规则来行为，而音乐、酒、礼物等因素，被当做人际间的交流互动的符号而被运用到仪式表演当中。也就是说，它是一种包含了角色模式、符号模式和行为模式三者为一体的整体结构——它本身便是一种模式。

不过，我们所看到的乃日，并不能直接把它当做模式。因为，它们呈现给我们时，它们只是个别的、一次性的——它是以具体模式为蓝图而进行的一次实践，一场表演——模式的体现。也就是说，模式和表演是相互依存的两个方面。模式是一种抽象的存在，它以知识的形式存在于行为主体的头脑里，并通过表演付诸实践——它是关于表演的记忆；表演是模式的体现形式，它指向模式，但它是具体的和个别的。在我们的个案里，虽然仪式的细节显得不那么传统，甚至显得有些新旧因素混杂交融，但我们仍然可以清晰地看到其基本结构是稳定的。如，迎亲、送亲所用的交通工具已不再是过去的马，而是汽车、摩托车，然而所完成的礼仪却是同样的。再如，婚礼演唱的歌，已不完全是当地长调，而是掺入了大量蒙古国歌曲、创作歌曲等，然而这并不妨碍乃日仪式的基本规程。也就是说，模式是一种稳定的符号系统，而且它具有“传统”的权威性，因此它要求人人遵循。但是，它并不是一个具体的存在，而是一种程式、一套行事规则和实践框架，因而在具体表演当中，只要保证了主题的正确性和框架的完整性，其具体细节是可以有变化的。这种变化的动力，便是来自每一次实践的不同，而且，每一次的实践则受到即时即地表演语境的影响，也会受到表演者本身的积累、兴趣、爱好等方面的影响，从而呈现出千姿百态的面貌。从模式与表演的关系角度来看，一方面表演对模式是“向心式”的，也就是说，模式是表演所遵循的依据，是用来实践的目标，是思维并践行的框架；另一方面，对于模式而言，表演又是“离心式”的。表演的主体是人，个体对“模式”的理解和把握不同，其本身的积累、认知和兴趣等不同，因而具体的表演实际往往与理想模式之间有着很大差别。因此，仪式表演与理想模式并不能重叠在一起，表演始终是理想模式不完整的再现。复用性是乃日模式的一个主要特性。首先，模式是由各种符号组成的，而作为更大的一个系统中的一个组成部分，它本身也是一种特定的符号。例如，歌曲本身是不能够独

立地构成民俗的。而歌、祝赞词、茶酒、飨食等因素按照一定的逻辑组合成结构模式，并付诸人的模式化行为，参入到人际互动之后，方能呈现其自身的符号意义，并共同构成乃日。然而，乃日又是更大一层民俗结构的一个组成部分，它与婚姻、寿诞、节庆等民俗主题结合，并运用于仪式实践之后，成为婚礼、寿庆、剪发礼、敖包祭祀、节庆和其他庆典仪式的一个组成部分，从而称为婚宴（horim un nair）、寿宴（jil orugsan nair）、剪发宴（heuhed un oi in nair）、敖包宴（obugan nu nair）等。正如桑皮勒登德布所言，“作为特定的民俗，儿童剪发、婚礼、寿庆、新房庆贺等民间仪礼虽然各有区别，但是它们的中心成分——乃日的规则却是基本一致的。”（［蒙古国］浩·桑皮勒登德布 2002：100）

乃日是一种高度模式化的形式，是相对自足的结构，它独立于仪礼而存在。在具体的仪礼活动中，它被一次次地激活，并不断被赋予新的主题意义，而且其形式也因此而时刻变换。其次，作为一种表达形式，乃日本身便是一种符号。蒙古族乃日仪式是程式化的传统，不管围绕着它有多少个变式，但这种模式仍具有伟大的生命力，它在每一次的进行中起组织的功能。“民俗模式是生活世界中的完整表演形式……当活动呈现为民俗时，那些既定的文化因素必定呈现为某种固定的结构，呈现为程序。”（高丙中 1994：146）民俗模式周而复始地出现在民俗生活中，而它又是民俗音乐植根生存的土壤。

总之，乃日可以与不同的仪礼相结合，形成一个个不同的仪式。在我们的个案里，三个仪礼环节相对独立，却又连续层进，共同构成一个更大的结构——婚礼。也就是说，它是连续性的。而与三个环节相对应的乃日，无论其内容，还是其形式，并无内在的连续性或是层进和对比，相反它们是如此的一致——它是同一个模式的不同次的再生，本质上它们是重复性的。我们看到，乃日冗长而毫无新意——人们相互敬酒、说笑，一首接一首地唱着熟悉的歌，而不同的仪礼却不时插入其间，不断予仪式以新意，并一次次地重新激活和推动仪式。因此，仪礼是变化的力量，整个仪式进行的动力来自于仪礼的层进，而乃日是稳定的力量，它保证了仪式的统一性和完整性。仪式正是在变化与稳定力量的共同驱使下延展进行。

（三）乃日道的演唱模式

1. 规则与实践

蒙古谚语中说“种过的土地不可再翻耕，唱过的歌不可再翻唱”，意思是说，同一场乃日上不可重复演唱同一首歌。蒙古人十分注重这一不成文的礼俗约定，在乃日仪式上尽可能不重复演唱同一首歌。然而，在我们的个案里有不少曲目是重复演唱的。有两种情况：

第一种情况是，同一首歌在不同的仪礼环节上重复演唱。如，《青褐色的马》、《修长的青马》、《丰尾的马》等歌曲，在乃日仪式上均有两次以上的重复。这是因为，参加乃日的主体构成、角色关系及空间、时间的改变，使得每个环节的乃日，都具有了“重起”的意义，虽然是同一个过程，但由于主体构成的不同、仪礼阶段的不同而重复演唱同一首曲目。

第二种情况是，同一首歌在同一个仪式上重复演唱。例如，在第一个阶段的送亲宴上，《美丽的乌珠穆沁》和《辽阔的草原》两首歌分别唱了两次。其中，《美丽的乌珠穆沁》第一次是由吉日嘎拉将其作为“起宴歌”而起唱的，第二次是由姐夫领唱；《辽阔的草原》第一次由男主人领唱，第二次是由妇女们起唱。一方面，这说明模式只不过在一定范围里具有规范力和约束力——它仅仅是一种理想模式而已，在实际表演当中总会或多或少地偏离于这一规范。尤其对于乃日这样的娱乐性仪式来说，曲目的重复与否其实并不重要，重要的是大家能否快快乐乐，能够充分地表达自己的意愿。从另一个方面来看，晚辈（姐夫）重复长辈（吉日嘎拉）唱的歌，或者是女性重复男性已唱过的歌，由于角色差别悬殊，并不会使它生硬，相反会起到不同角色彼此呼应的独特效果。当然，更重要的是那些沉浸于酒歌欢宴中的当事人，并不一定过多地去注意哪首歌是重复了，哪首歌没唱过——狂欢的氛围会驱使他们，自由尽情地歌唱。也就是说，他们并不一定故意打破规则，但是在长时间的口头演唱当中，难免出现与规则相悖的情况。

同样的仪式模式，不同次的表演，所生成的仪式“文本”的内容细节

往往有着很大差别。这是由于仪式模式和仪式之间的距离所造成的。仪式的进行，要依照传统、遵循传统，传统是使仪式趋于稳定的力量——传统便是仪式模式。而仪式行为者、仪式语境等因素又是使仪式趋于变化的力量。仪式行为者对仪式的理解和掌握的不同，以及他们在仪式中的角色关系、态度，仪式进行的时间和空间等因素以及其他客观条件，都是影响表演的重要因素。

总而言之，对于民众来说，模式是仪式的理想形式，是可供遵循的模板和框架草图，是指导仪式行为的图式。由于前者属于概念范畴，后者属于实践范畴，因而我们能够观察到的仪式本身往往与理想模式之间有着差异。仪式音乐也是如此。仪式音乐的表演是一套规定的程式——它是自成体系的模式系统。表演当中，仪式音乐受制于仪式行为者和仪式语境，其结果，并非为理想模式的忠实显现。因而，仪式音乐的实际，某些程度上偏离于仪式模式，便成了常理。

2. *乃日道的演唱形式及其基本模式*

通过乌珠穆沁婚礼的个案，我们可以清楚地看到乃日道的演唱有其特定的表演模式。

我们看到，乃日仪式上的歌唱，往往是由某一个人起唱，众人接应加入——无论是民歌还是创作歌曲，无论是短调还是长调，都是如此。
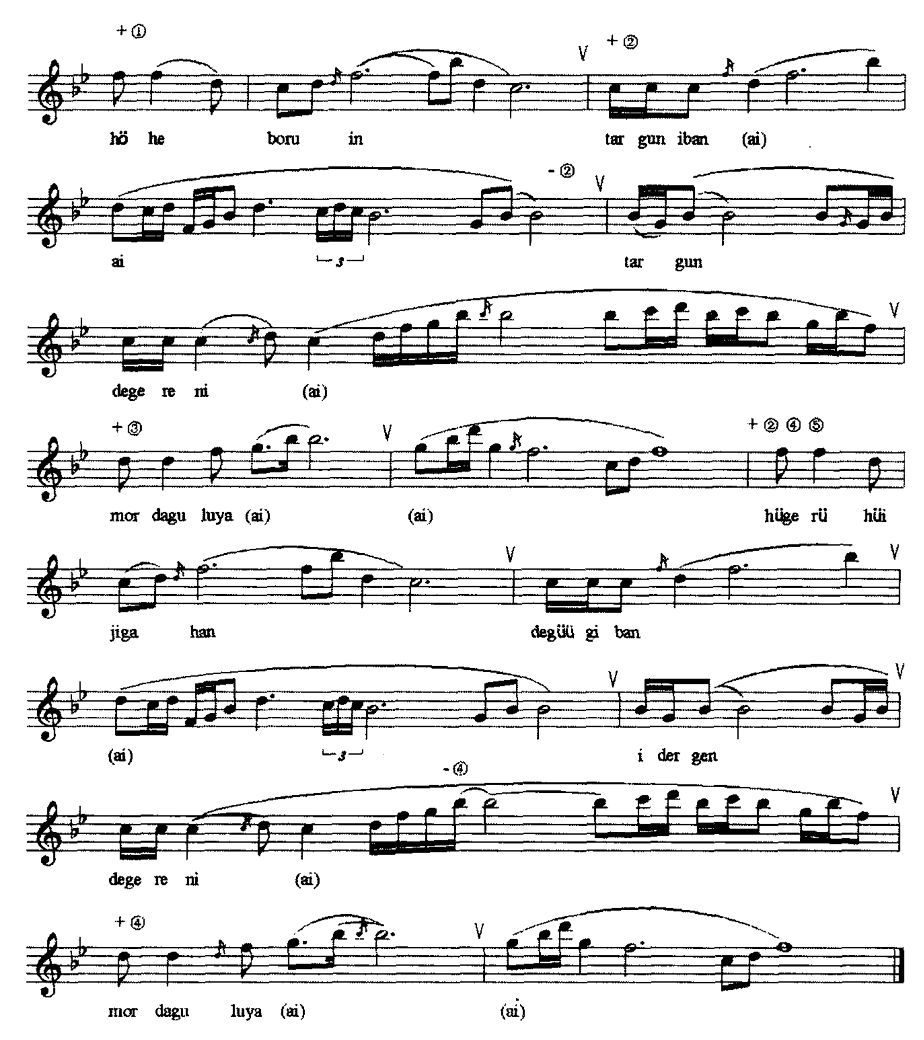
在我们的个案里，送亲宴和迎亲宴上的绝大多数歌，都是吉日嘎拉和男主人青格勒图两个人引领起唱的。一首歌起唱之后，任何参加者都可以加入到演唱当中，也可以随时退出演唱。下面以送亲宴上的《青褐色的马》的演唱为例，看看这一特征。我们选择了参与演唱的五个人，①②③④⑤分别代表吉日嘎拉、毕力格巴特尔、青格勒图（父亲）、巴特尔、伊拉勒塔；“+”表示加入演唱，“-”表示退出演唱。

谱例 4

青褐色的马

吉日嘎拉等　演唱

杨玉成　记谱

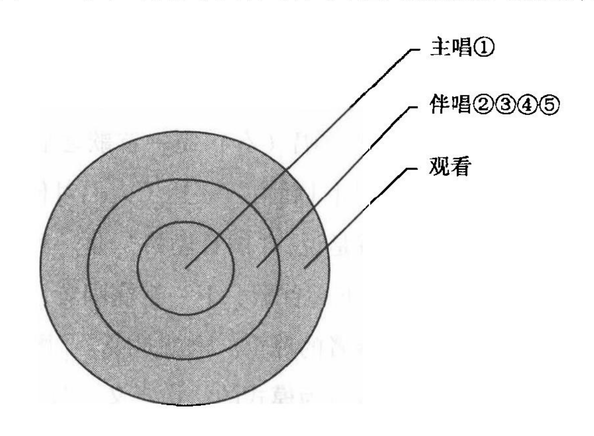


（唱词译文：青褐色骏马哟，在膘肥时出发；可爱的女儿家哟，在年轻时出嫁。江河之水哟，骑上小铁骟马渡过；有幸见面的朋友哟，欢聚一堂共欢歌。）

我们看到，歌曲是由吉日嘎拉（①）起唱的，紧接着毕力格巴特尔（②）应和。不过，两个小节之后他（②）却又退出了演唱。吉日嘎拉的演唱进行

至最后“mordaguluya”（第7小节）的时候，才得到青格勒图（③）的接应，两个人共同唱完第一遍。[①] 曲调重复的时候，毕力格巴特尔（②）重新加入到演唱当中，而且巴特尔（④）和伊拉勒塔（⑤）也加入演唱，从而变成了五个人的合唱。不过，唱至高音区（第14小节）的时候，巴特尔（④）可能是唱不出高音，于是他（④）停了下来，等到回至低声区的时候，他（④）又重新加入到演唱当中。

在这首歌的演唱当中，唯有吉日嘎拉是自始至终演唱着，其他人却有进有出，较随意。这使得这首歌的演唱，形成了以吉日嘎拉主唱，青格勒图、毕力格巴特尔、巴特尔、伊拉勒塔等人伴唱，其他人观看的三层结构。



图示2　乃日道“演唱—观赏”结构图

任何一首歌的演唱，都是在以上结构当中完成的。一首歌的起唱者往往便是该歌的主唱者，他完整地唱完该歌，而其他人即时即地加入或者随时跳出演唱，而另有一部分人则置身于外，在旁边观看。在乃日上，任何一个人都可以起唱一首歌，从而成为这次演唱的主唱者。如，在送亲仪式和迎亲仪式上，吉日嘎拉、青格勒图（父亲）、赞布拉（姐夫）、毕力格巴特尔、叁其尔、伊拉勒塔、巴特尔等，都担任过主唱。另有一些人则碰到自己会唱的曲目时，选择

① 蒙古族长调词曲匹配的基本格式是“一对二”。也就是说，一段唱词（即两句四行）在两遍曲调上唱完。因此，一遍曲调对应半段唱词，曲调再重复一遍，才能将一段唱词完整地演唱完毕。

地应和伴唱，而有些人，却自始至终不参加歌唱。也就是说，更多的人穿梭于三个位置之间，有时是主唱，有时是伴唱，有时则是观看者。一些人的位置是恒定的，如大伯道布登从未开口演唱，他始终处于观看者的位置上，而有些人的位置却是相对稳定于某一位置上的，如吉日嘎拉、青格勒图，他们更多时候处于“主唱”的位置上。年纪稍轻的人却大多处于第二层上，他们是伴唱者，有时也会主唱一两首歌。

在乃日上，主唱者往往赢得他人的伴唱或者成为众人观赏的中心，从而获得中心地位，而通过轮换演唱，这一中心角色不断被分配给不同的人，从而这一“中心”始终在人群当中游移。这使得人际互动充满了新意，充满了张力，而正是在这样一种人际互动当中，乃日仪式被一步步推进。

在我们的个案里，演唱者之间或者通过“领—和”，或者通过“图日勒格”来进行互动。例如，晚辈或来宾唱（奏）完一首歌之后，年长者往往演唱“图日勒格”以回应。这里，“图日勒格”表达了人们对他演唱的认同、重视，具有赞许、鼓励的意义。也就是说，“图日勒格”是一种特定的符号，一方面通过演唱“图日勒格”，引出下一首歌、下一个演唱者，另一方面则以此来表示对演唱的认可，表示对唱奏者的尊重。也就是说，“图日勒格”不仅有前面提到的歌曲结构的意义，又有行为模式的结构意义。乃日上，歌与歌之间不仅以“图日勒格”联结起来，而且演唱者与演唱者、演唱者与观众，往往通过“图日勒格”来呼应和互动。模式是凌驾于个人之上的，它在本质上是集体的，也是传统的。正如特纳所言，“在仪式行为语境中，整个社会的兴奋情绪和直接的生理刺激，如音乐、歌唱、舞蹈、美酒、香烛，以及各种古怪的服装样式和仪式象征符号一道，影响了意义的两极属性的品质互换。一方面，规范和价值观渗透着情感；另一方面，粗野的、原始的情感因为社会价值的联系而变得高贵起来。令人厌烦的道德约束转换成为‘对美德的热爱’”。([英]维克多·特纳 2006：29）仪式体现为一种价值观，一种行为模式。而“当一种文化执著的价值从一代人传给下一代人时，借助于仪式可以变得更加容易。”（［英］菲奥纳·鲍伊 2004：173）仪式是将个人融入传统，将个体的思想和生活与群体社会意识结合起来的机制。表演者会明显地或者是隐含地参照

以往的传统经验来模塑当下的表演。乃日仪式集中表现了一个群体的价值观和行为规范以及人际关系模式，从而将思维与行为、抽象与具象、个体与群体、历史与当下等诸多因素联结了起来，为个体的行为提供了一种可供遵循的框架，也为当下提供一种解释，而且为每个仪式实践者的行为提供了一个合法性。

五、 乃日音乐的符号意义

（一）歌的内容与仪式意义

涂尔干将宗教现象划分为两个基本范畴：信仰和仪式。信仰是舆论的状态，是由各种表现构成的；仪式则是某些明确的行为方式。（［法］爱弥尔·涂尔干 1999：42）也就是说，仪式是一种特定的行为方式，是一种关于人际互动的规范，它是思想和行为的综合体，是人类就某一目的而建构起来的“思想—行为”模式。仪式音乐，便是仪式行为者在进行仪式表达时所用的一种符号。一方面，作为一种独立的音乐形式，仪式音乐有其自足的一面；而作为一种特定的表达符号，仪式音乐又在特定的仪式语境中有其特定的符号意义和文化功能。

乃日是一种意义系统。任何民俗符号都是由一个或多个民俗表现体和它（们）所表现的具体的民俗对象与抽象的民俗含义或概念结构而成。也可以说是民俗表现体和它所表现的民俗内涵这两方面的关系，成为民俗符号的基本结构。（乌丙安 2001：227）蒙古乃日仪式中，酒、烤全羊以及祝赞词、歌曲等都是构成仪式模式的特定符号。这些符号本身的内容和形式，都有一定的民俗指向性，但是它们不能单一地、独立地构成民俗。这些因素只有结合成一定的结构，并通过主方、客人、酒倌、祝赞词艺人、歌手等宴俗角色的一系列习俗化行为，才能具有民俗符号的意义。例如，酒作为一种饮品，它本身并无民俗

上的任何意义，但是人们把酒用在宴俗中，并与敬酒仪式结合起来时它就有了民俗符号意义：传达人们相互间的祝福、庆贺、尊敬、认同等态度，表达喜悦、亲切等情感。

“乃日道”是“乃日”中的一个因素，虽然它本身在内容和形式上有一定的意义指向性，但它不能独立地生成意义，单一地构成民俗。它只有在“乃日”当中与其他因素相互联结成一定的结构，并通过主方、客人、酒倌、祝赞词艺人、歌手等民俗角色的一系列习俗化行为，方能表现特定的民俗符号意义。也就是说，“乃日道”的意义是“乃日”当中的人通过民俗互动所赋予的；反过来讲，“乃日道”只有在特定的“乃日”语境当中才发挥其特定的文化功能。从这个意义上讲，“乃日道”便是仪式（“乃日”）中的音声，而“乃日”既是概念（在结构模式这一静态意义上），又是行为（在行为模式这一动态意义上），从而“乃日仪式—乃日行为—乃日道”形成一个完整意义上的仪式音声结构。

歌是蒙古族仪式音乐的典型形式。歌是由唱词和曲调构成的，其中唱词有完备的显现形式，能够表达完整的内容和意义。也就是说，任何一首歌其本身便是一个自足的表达符号。由于歌是一种自足的形式，因而我们即使将一首歌抽出其语境场合，它也能够表示完整的意义。无论是通过蒙古包里的演唱，还是在舞台上的表演，甚至是通过记录在书本上的乐谱，通过这种歌本身的自足表达系统，都能够轻而易举地了解到歌的内容和它所表达的基本意义。正是由于如此，我们不考虑任何语境因素的情况下，仍然能够根据内容进行题材分类。例如，赞颂歌（《宝力根杭盖圣山》、《博克达杭盖草原》）、哲理歌（《像天般》）、训谕歌（《巧步快黄马》）、情歌（《辽阔的草原》、《小黄马》、《黑骏马》）、思念歌（《雾蒙蒙的草原》、《山林里的蓬松树》）、英雄歌（《都仍扎那》）、感恩歌（《修长的青马》、《冠军快马》）等。

歌具有自我阐释和表情达意的能力。但是在民俗生活情景中，歌往往被赋予了另外的意义和功能，能够表达超乎自身之外的事物。例如，萨满神歌、乃日道、婚礼歌、劝奶歌等，其意义和功能并非完全由唱词内容所决定，而是它所赖以生存的民俗或仪式语境所赋予的——它通过仪式被人们运用，通过仪式

而被符号化，并获得特定的意义。也就是说，所谓“乃日道”是由于它是与乃日仪式相关联，是在乃日仪式上演唱而得名的，而非歌曲本身所固有。也就是说，仪式语境赋予歌以符号意义和文化功能。

蒙古各地的仪礼歌曲，都有特定的民间分类概念。而且往往是以能否在乃日上演唱为分类标准的。例如，乌拉特地区的“希鲁格道”与“花儿道”；阿拉善地区的“沙斯悌尔道”（šastir daguu）、“艾吉木道”（aijim daguu）与“浩黑尔道”（hohir daguu）；科尔沁地区的“图仁道”（türü in daguu）与“图列音道”（tülege in daguu）等，前者都是在乃日上演唱的仪礼歌曲，后者则是一般生活歌。也就是说，蒙古人以可否在正规乃日上演唱为准，将歌分为宴歌和非宴歌两类。（博特乐图 2007：67—68）

过去，乌珠穆沁民众将正规乃日上演唱的歌曲称为“图仁道”（türü in daguu，意为“朝政歌”、“郑重的歌”），而正规宴会上不能演唱的歌曲叫做“阿哈尔扎哈尔道”（ahar jahar daguu，直译为“琐碎的歌”、“杂歌”）。（乌兰其其格 2007：500—506）这种民间分类，与学界的题材分类和体裁分类相比较，有如下两个特点：一是，从文学层面上看，图仁道多为哲理歌、训谕歌、赞颂歌、感恩歌、思念歌等；阿哈尔扎哈尔道多为情歌、生活歌、讽刺歌、幽默歌等。前者之所以能够在宴俗仪式上演唱，是因为它们在一定程度上表现了传统价值观，并具有强烈的社会整合功能，这点与宴俗仪式的功能目的是不谋而合的；而后者之所以不能成为宴歌，是因为其内容和形式一定程度上表现了个体的情感世界，这在某种程度上与宴俗仪式所强调的社会整合的主题是背道而驰的。二是，从音乐层面上看，图仁道多为长调形态歌曲，而阿哈尔扎哈尔道更多是短调形态歌曲。但是我们一定要注意，图仁道和阿哈尔扎哈尔道的分类依据是歌曲的符号意义和民俗功能，而且它属于民间分类概念，与学者的内容题材分类和音乐形态学意义上的长调/短调的分类是不同的。虽然民间分类和学界的分类之间有联系，但不可将二者混为一谈。乃日道的概念及其范畴，是人们在长期的民俗生活和乃日实践当中逐渐建构起来的——用格尔兹的话来说，它是历史的建构，社会的维系，个人实践着的范畴。

“如果不考虑人们在文化中的体验（音符只是文化中的符号和象征），就

无法充分解释人们对音乐的反应。假如一段音乐打动了许多听众，那么这或许并不是其外部结构所起的作用，而是根据人类的体验，这一结构对每位听众所意味的东西。”（[英] 约翰·布莱金2007：43）歌的符号意义不是其本身与生俱来的，而是人们在长期的民俗生活实践中滋育而成的。歌的符号意义的形成，多少带有一种偶然性，但是一首歌的符号意义一旦形成之后，它便成为一种约定俗成的共识，从而被反复运用于仪式实践中，成为处于特定文化中的人们所共同认同并践行的符号。2005年，笔者在梅日更庙村采访民间歌手阿拉坦脱卜赤，她为我们演唱了许多乌拉特民歌，但当我们请她为我们演唱《阿尔泰杭盖》时，她却闪烁其词，笑而不唱。最后，当我们告别时，她才给我们唱这首歌。后来我们才知道，由于这首歌是“终宴歌”，当地民间俗称“hügelge in daguu”（赶客歌），因而熟知这一符号意义的阿拉坦脱卜赤，对着我们这些远道而来的客人，一进门就唱“送客歌”，显然不符合乌拉特人的待客习惯。而将与客人告别时才唱这首歌，表达了“送别”这一仪式主题。正如布莱金所言：“音乐的功能就是要加强在人类社会生活中逐渐产生意义的某种体验，或者使人类与这种体验的关系变得更密切。”（[英] 约翰·布莱金2007：95）音乐的符号意义是群体经验之概念化表现，是人们约定俗成的习惯模式。

符号最简单的意义可以被理解成为象征或代表其他事物的事物。之所以谓“符号”，是由于歌作为一种特定的事物参入到人际交往的过程当中，从而获得了超乎其本身以外的符号代码的意义。仪式中的歌和乐，除了它们自己本身自足的意义之外，还被赋予了特定的符号意义。那么，歌的内容以及它在仪式中的符号意义之间没有任何关系吗？答案是否定的。歌的内容及其在仪式中的符号意义、文化艺术功能之间存在着既联系又分离的微妙关系。

如前所述，歌在仪式中的符号意义并不完全取决于歌词内容。但是，仪式对歌的选择也并不是随意的，而是有着自己特定的要求。这种要求便是歌的内容和形式是否符合仪式的基本主题和所要表达的思想，是否能够与仪式行为达到和谐同步。因此，歌的内容以及在仪式上的符号意义之间的关系方式有如下三种：其一，歌的内容及其在仪式中的符号意义之间是同步关系。也就是说，

歌的内容可以直接表达仪式符号所要表达的东西。如，前面《青褐色的马》，这首歌的唱词所表达的意义，与“送亲”仪式所具有的表达主题是同步的。也就是说，《青褐色的马》这首歌的内容表明了，它本身便是“送亲”时候演唱的歌曲。其二，歌的仪式符号意义，不与歌的本身意义同步，但它却是其内容和思想的扩展形态。如《修长的青马》是一首感恩歌，其内容虽不能直接表现“婚嫁”主题，但是其仪式歌的符号特征是鲜明的，它表达了子女对父母养育之恩的感怀之情，因而它仍然与乃日仪式的基本主题相符。也就是说，这首歌的内容，虽不能与它在乃日仪式中作为“婚礼歌”的符号意义同步，但它所表达的思想蕴涵，与仪式所要表达的思想是相符的。我们将这种歌的内容与仪式意义之间的非直接的互指关系总结为“概括指向”。其三，歌的内容与仪式主题之间没有直接联系，歌在仪式中的符号意义完全是人为赋予的。例如，《都仍扎那》这首歌，歌颂了一位乌珠穆沁著名搏克（摔跤手）的英雄事迹。单单从唱词中我们不但看不出这是一首乃日道，也无法确定它与乃日有何联系。显然，这首歌的符号意义并非本身所固有，是人们在仪式实践中将其符号化的结果。我们将这种歌的内容与其仪式意义之间的关系称为“后赋指向”。值得注意的是，歌与仪式之间的关系，无论属于哪种，其仪式中的意义都是人们在长期的仪式实践当中赋予的，这种意义是歌本身以外的，它往往经过无数次的仪式实践而积淀成为一种传统，从而成为后来者遵循复制的规则和模式。

歌的内容是相对恒定的，是超越群体和超越语境的——它是明喻的。无论是通过聆听还是通过阅读，无论是原生场景下，还是在舞台上或广播里，抑或是书本上，歌的本身内容不变，其题材特征不变——它不会因人们感知方式的不同或语境的不同而有任何的变化。但是歌的符号意义却不同，只有在特定的群体以及在特定的仪式语境当中，它才彰显出其特定的符号意义和文化功能。如《宝力根杭盖圣山》这首歌，如果不是在乌珠穆沁人当中，而是在科尔沁人、鄂尔多斯人或巴尔虎人当中的话，它并没有任何“起宴歌”的意义——乌珠穆沁人的乃日规则及其相关符号象征并不能通用于其他部落，反之亦然。而同样是乌珠穆沁人，同样是《宝力根杭盖圣山》这首歌，如果它不是在乃

日上演唱，而是在放牧时演唱，或者是在祭敖包时演唱，抑或是在舞台演出时演唱，即使是乌珠穆沁人也不会认为它在“起始”什么。歌与仪式之间的这种共生依附关系告诉我们，歌的符号意义并非只是一个纯粹的认知问题，它并不是歌本身有什么特定的内容或形式的问题，而是它们应该是在什么仪式上，在什么仪式环节演唱，而不应该在什么仪式上，在什么仪式环节上演唱的问题。一言以蔽之，歌的符号意义是歌在仪式上的位置所决定的。“为了维持社会秩序，必须将人类行为的若干领域加以区别，甚至要创造一些认知领域，并且要模式化。”（夏建中 1997：300）仪式音乐是人类分类行为的产物。人们首先按照仪式的需要，将歌分为仪式歌和非仪式歌两类，而且每一种仪式歌都与特定的仪式形成共生依附的关系；接着人们再按照某一类仪式的认知和行为需要，为仪式歌赋予仪式主题，并赋予它意义、序列和操作规范。

（二）象征的建构与意义的赋予

“一个记号是这样一种范本，它除了本义以外还可以在思想中表示其他的东西了。”（[法] 罗兰·巴尔特2008：23）仪式包含了一种关于参与者文化和社会的象征性信息。仪式歌是人们根据仪式建构起来，并在仪式中操作使用的符号形态。它的仪式意义和仪式中的功能是后赋的，因而仪式歌是一种象征体系。了解一首歌，并不只是从它的歌词内容来判断，而是要看它在语境结构中的位置以及与其他结构因素之间的关系。因为歌在仪式当中被赋予了比唱词所直接言说的内容更大的内涵。

“人类的思想绝不是原始的事实；思想是历史的产物。”（[法] 爱弥尔·涂尔干 1999：582）作为符号的仪式音乐，并非与生俱来便是如此，它是历史的产物。而仪式对于仪式行为者来说，因为有“意义”才有行为，但其“意义”绝非日常的实用性意义，而是精神领域的意义。（薛艺兵 2003：32）仪式音乐把个体的信息与社会的和精神的世界联系起来，他们就有了一种文化中的人生观和世界观的信息财富。仪式音乐既有其内部结构的自足性，同时作为文化符号它又具有广泛的文化象征意义。它是一种人们通过仪式而赋予意义的象

征结构。仪式是这种意义的赋予过程，是象征的建构过程。在这一过程中，人们把自己对宇宙、世界、人生、生活的认识和思想，用仪式表演予以表现，从而将抽象的认知以其类似仪式的表演性，给予参与者一个中介历程的阶段，借表演譬喻人生，使参与者以及表演者都因之而投入新境界，其引导与转移的力量经常是超出想象之外的。也就是说，仪式音乐象征的建构与意义的赋予是一个历史过程，是人类集体经验的积累过程。它表现为对音乐与仪式因素之间的关系定位，以及意义赋予、形式分类、行为联系等方面。

对于蒙古人而言，仪式既是生活的一部分，同时它又是超乎平常生活的——它是人与精神世界和历史文化以及与社会和他人进行互动的载体。因而，仪式高于日常行为，仪式符号尊于生活符号——仪式是生活的升华形式。作为仪式的一个重要象征符号系统，仪式音乐在价值和意义、功能上被视作高于一般的民歌。因此，人们对仪式音乐与非仪式音乐的二分过程当中，赋予了仪式音乐以更多的神圣性和神秘性，并赋予它以特定的社会和时间、空间范畴，从而显现仪式音乐与一般民歌之间的区别，强化对仪式音乐的价值认同，使得它在社会生活中以及仪式当中更便于操作。

蒙古人通过音乐，把本来一般性的宴飨活动变成了仪式。同样，他们通过仪式把一般意义上的音乐，转换成了仪式音乐。在乌珠穆沁乃日仪式上，我们不仅听到了大量乌珠穆沁传统宴歌，同时也听到许多其他地区民歌、蒙古国流行歌曲和国内创作歌曲等。我们发现，乃日仪式及其音乐，并不是一成不变的铁板一块，而是时刻处于流动变化当中。人们一方面守护传统——唱着古老的乌珠穆沁宴歌；另一方面则根据自己的喜好，将外来的东西内化到自身当中，并与原来的成分相结合，建构起当下的传统。而且我们还注意到，乌珠穆沁人并不是盲目地改造传统，相反，他们十分谨慎地选择一些符合自己固有价值观、审美观和表达习惯的因素，将其运用到乃日仪式当中。在我们的个案里，乃日上所唱的蒙古国歌曲，多为赞美家乡风物景色，讴歌亲情、友情、爱情等，由于它与乌珠穆沁传统民歌的表现形式和表达习惯相符，因此人们很自然地将其搬至乃日上演唱。如，在成婚大宴上，当两位新人向来宾敬酒时，众人演唱蒙古国创作歌曲《九个祝福》，该歌内容表达了对亲情、友情、爱情的美

好祝福。民歌化的旋律和真挚热情的风格，与这种情景不谋而合，从而起到了歌的内容与仪式情景融为一体的最佳效果。可见，人们正在用当下的资源来阐释传统、建构传统。

音乐民族志背景或任何别的参照框架的描述在背景研究中的价值在于它能使学者通过对音乐事象产生的环境、参加人物的身份甚或他们有意为之的行为等作生动的描绘，从而揭示出该音乐事象的部分含义。而背景化是一个分析和评价的过程，它要求不仅仅停留在社会背景描述的层次，而应根据一个民族“音乐的声音”、“音乐的行为”的观念，根据他们处理音乐和音乐制作的方式，去阐明他们是怎样把他们的音乐概念化的。因为，一种音乐文化的声音和行为特征的模式有助于其再生与复现。（［加纳］J. H. 夸贝纳·恩克蒂亚 1992：65）著名人类学家李亦园认为，每一种文化都是由可观察的部分和它内在看不见的部分构成的。某些人类学家研究的只是一些可观察的文化（observable culture）。但对另一些学者来说，这些根本不是文化，只是文化的素材而已。因此他提出，人类学家要追求的是另外一部分文化，是不可观察文化（unobservable culture），也就是文化的文法，文化的逻辑。（李亦园 1996：55—61）也就是说，文化的文法便是文化内在的结构。“文化的文法”或“文化的逻辑”的研究思路是结构主义的。结构主义者认为“人们对事物的结构的了解往往是从表面的、外形的、具体的关系入手，然后才逐步深入到内在的、抽象的、带有普遍性的深层结构中去。”（夏建中 1997：261）寻找现象背后内在的、带有普遍性的深层结构，应该作为文化研究的一个主要目标。仪式是音乐得以生存的温床，是它得以展示的舞台，仪式为音乐赋予了特定的文化属性和符号含义。通过人们日复一日、年复一年的仪式实践，特定的音乐形式、音乐行为以及音乐思维被习俗化，成为人们思想与生活的一个重要组成部分。也就是说，仪式音乐是一种人为建构起来的模式。这种模式通过仪式而被人们所反复实践，从而表现为一种传统，用来表达人们既定的思想和观念。乌珠穆沁乃日的个案证明了这点，同时它还告诉我们，传统与当下、思想与行为、模式与表演等二元概念，是一个事物的两个方面，是辩证统一的一个整体。民族音乐学的研究要通过当下来认知传统，通过行为而观照思想，通过表演来揭示模

式。反过来，我们还要通过传统、思想、模式的探讨来为我们当下的存在寻找解释。

参考文献：

1. ［元］陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局，1959年版。

2. 《元史》，卷六十七，志第十八，礼乐一，北京：中华书局，1976年版。

3. ［法］爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，上海：上海人民出版社，1999年版。

4. ［法］罗兰·巴尔特：《符号学原理》，李幼蒸译，北京：中国人民大学出版社，2008年版。

5. ［加纳］J. H. 夸贝纳·恩克蒂亚：《背景方法与民族音乐学音乐理论的系统化》，载古宗智译：《EML理论、方法、应用》，贵州艺术专科学校（内部资料），1992年版。

6. ［蒙古国］X. 桑皮勒登德布：《牧民的习俗传统》（蒙文），那顺乌力吉等转写，赤峰：内蒙古科学技术出版社，1989年版。

7. ［蒙古国］哈·叁布拉敦德布：《婚礼宴会歌曲》（斯拉夫蒙文），载达·策仁苏德纳木主编：《民间文学研究》，乌兰巴托：蒙古国科学院出版社，1975年版。

8. ［蒙古国］浩·桑皮勒登德布：《蒙古族家庭礼仪》（蒙文），北京：民族出版社，2002年版。

9. ［蒙古国］普·浩日劳编著：《蒙古婚俗》（蒙文），乌云高娃、卓娜转写，北京：民族出版社，2003年版。

10. ［意］马可·波罗：《马可·波罗游记》，梁生智译，北京：中国文史出版社，1998年版。

11. ［英］菲奥纳·鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽、何其敏译，北京：中国人民大学出版社，2004年版。

12. ［英］特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上

海译文出版社，1987 年版。

13. ［英］维克多·特纳：《象征之林——恩丹布人仪式散论》，赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译，北京：商务印书馆，2006 年版。

14. ［英］约翰·布莱金：《人的音乐性》，马英珺译，北京：人民音乐出版社，2007 年版。

15.《АМАН ЗОХИОЛ СУДЛАЛ》, Щинжлэх Ухааньы Академнйн Хэвлэл. Улаанбаатар1975. 38 – рТал. ［蒙古国］德·澈仁苏德那木：《民间文学研究》(斯拉夫蒙文)，乌兰巴托：蒙古国社会科学院，1975 年版。

16. 阿尔宾巴雅尔、其其格、其木德等编《鄂尔多斯杭锦旗婚礼》（蒙文)，海拉尔：内蒙古文化出版社，2006 年版。

17. 阿古达睦、策·乌日亘主编：《蒙古族婚礼》（蒙文)，海拉尔：内蒙古文化出版社，1987 年版。

18. 阿拉腾敖都编著：《额济纳土尔扈特风俗志》（蒙文)，呼和浩特：内蒙古人民出版社，2004 年版。

19. 安·孟和编著：《阿拉善信仰伊斯兰教的蒙古族》（蒙文)，呼和浩特：内蒙古人民出版社，2005 年版。

20. 博特乐图：《蒙古族传统音乐研究的先驱——罗桑悫丹》，《内蒙古艺术》2005 年 1 期。

21. 布仁特古斯主编：《蒙古族民俗百科全书·精神卷》（蒙文)，赤峰：内蒙古科学技术出版社，1999 年版。

22. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年版。

23. 策哈斯毕力格图编著：《蒙古婚礼风俗》（蒙文)，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1999 年版。

24. 朝·都古尔扎布编著：《巴尔虎风俗》（蒙文)，海拉尔：内蒙古文化出版社，2004 年版。

25. 崔玲玲：《青海台吉乃尔蒙古人人生仪礼及其音乐研究》，北京：中央民族大学出版社，2006 年版。

26. 达·查干编著：《苏尼特风俗志》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1991 年版。

27. 达木林巴雅尔、博彦和什克、呼格吉勒图、恩和巴雅尔搜集整理：《婚礼祝词》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1982 年版。

28. 道润梯步：《新译简注〈蒙古秘史〉》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1979 年版。[伊朗] 志费尼：《世纪征服者史》，何高济译，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1981 年版。

29. 多桑：《多桑蒙古史》，冯承钧译，上海：上海书店出版社，2001 年版。

30. 高丙中：《民俗文化与民俗生活》，北京：中国社会科学出版社，1994 年版。

31. 哈拉真整理：《鄂尔多斯婚礼歌曲集》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，2007 年版。

32. 哈斯毕力格图：《鄂尔多斯婚礼》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1984 年版。

33. 呼日勒巴特尔、乌仁其木格编著：《科尔沁风俗志》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1988 年版。

34. 呼日勒沙主编：《科尔沁民俗文化研究》（蒙文），呼和浩特：内蒙古教育出版社，2003 年版。

35. 金·苏依勒《阿拉善婚礼》（蒙文），阿拉善：阿拉善地方志办公室内部资料，1989 年版。

36. 拉·阿尔门德：《乌珠穆沁婚礼》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，2004 年版。

37. 拉·阿木尔门德：《乌珠穆沁婚礼》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，2004 年版。

38. 李亦园：《我的人类学观：说文化》，载周星、王铭铭：《社会文化人类学讲演集》（上），天津：天津人民出版社，1996 年版。

39. 罗卜桑悫丹：《蒙古风俗鉴》（蒙文），哈·丹碧扎拉桑批注，呼和浩

特：内蒙古人民出版社，1981 年版。

40. 孟和白乙拉、博·巴音都楞、宝音楚古拉、乌云格日乐等《郭尔罗斯蒙古族婚俗》（蒙文），通辽：内蒙古少年儿童出版社，1996 年版。

41. 孟克达来主编：《蒙古婚礼祝词集》（蒙文），海拉尔：内蒙古文化出版社，2007 年版。

42. 明德、巴音克希克编著：《厄鲁特风俗》（蒙文），北京：民族出版社，2006 年版。

43. 拿木吉乐道尔基编著：《鄂尔多斯风俗鉴》（蒙文），海拉尔：内蒙古文化出版社，1992 年版。

44. 纳·巴生编著：《卫拉特风俗志》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1990 年版。

45. 纳·宝音贺喜格编著：《巴林风俗志》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1994 年版。

46. 齐·蒙古勒扎布编著：《察哈尔风俗》（蒙文），海拉尔：内蒙古文化出版社，2007 年版。

47. 荣苏赫、赵永铣、梁一儒、扎拉嘎：《蒙古族文学史》（第一卷），呼和浩特：内蒙古人民出版社，2000 年版。

48. 萨仁格日勒编著：《上蒙古风俗志》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1990 年版。

49. 双龙：《科尔沁蒙古民俗》（蒙文），通辽：内蒙古少年儿童出版社，2005 年版。

50. 松儒布、斯钦毕力格编著：《阿拉善民俗》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，1989 年版。

51. 苏赫巴鲁：《蒙古族婚礼歌》，北京：中国民间文艺出版社，1983 年版。

52. 乌·那仁巴图：《乌拉特婚礼》（蒙文），北京：民族出版社，1982 年版。

53. 乌丙安：《民俗学原理》，沈阳：辽宁教育出版社，2001 年版。

54. 乌兰杰：《草原婚礼启示录》，载乌兰杰：《草原文化论稿》，台北：台湾“蒙藏委员会”，1997 年版。

55. 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，1998 年版。

56. 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，2007 年版。

57. 乌兰其其格：《乌珠穆沁宴会歌曲——图林·道与相关禁忌习俗》，载乌兰杰主编：《蒙古族长调民歌国际论坛优秀论文集》，呼和浩特：内蒙古人民出版社，2007 年版。

58. 夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997 年版。

59. 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年版。

60. 昭·斯仁东日布著：《乌珠穆沁传统生活方式》（蒙文），呼和浩特：内蒙古人民出版社，2003 年版。

西南地域增补

南侗正月萨玛祭祀仪式音声声谱与社群结构研究

南侗正月萨玛祭祀仪式音声声谱与社群结构研究①

杨 晓

戊子年腊月将尽，我第三次来到伦洞，六年逝去，这深山小寨安详依然……

前两次到伦洞都是去“为也”（做客），随着二百多小黄寨侗人来回走了四十多里山路，我们和伦洞的主家们欢天喜地、醉酒高歌七天七夜……而我，也由此首度亲历了侗人声势浩大的传统“祭萨”仪式。伦洞人说：“原本我们周围的寨子都是要大搞‘祭萨’的，但是现在年轻人都出去打工挣钱，好多地方搞不起来了。我们伦洞虽是小寨，寨老们却特别看重这些古老古代的东西，‘祭萨’是每年都要大搞的，你要是想看，就正月间来吧……”

一、引 论

萨玛［sax mags］②，是南侗文化公认的“英雄祖先”；萨坛［daengc sax］，是南侗村寨核心的标志建筑；而“正月祭萨仪式”，则是南侗人传统生活中最

① 本文为上海高校人文社会科学重点研究基地，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”2008—2009 年度课题，感谢中国仪式音乐研究中心对本课题的资助。同时，课题的田野工作邀请伍韵小姐全程参与，在此亦对伍韵小姐在田野工作中对本人和本课题给予的帮助深表谢意。

② 本文［］之中均为侗语文字，本文所采用侗语文字均参照欧亨元编著《侗汉词典》（2004），贵阳：民族出版社。

隆重的集体公共事件。在无文字传统的日常生活中，侗人更习惯以“身体”、“言说”和“歌唱”呈现、记忆并延续本土文化。这一传统，浸透在祭萨仪式里，便是整个仪式过程充盈着丰富的音响、话语和姿态。本文的追问，从祭萨仪式中那些充满隐喻的音声开始，进而延伸考察仪式中音声声谱[①]、天人观念与社群结构之间的内在联系，并期待借此个案进一步深入理解局内人的信仰仪式声音观念。

综观南侗文化整体研究，“萨玛信仰”历来为重中之重，“祭萨仪式”则成为探究萨玛信仰的关键环节。已有的相关研究不仅牵涉到神话传说、信仰渊源、神明属性、祭祀仪轨，还联系着南侗的泛神崇拜、亲属制度、物质生活、族群关系等诸种民俗事项。[②]《女神与泛神：侗族“萨玛”文化研究》（黄才贵 2006）的出版，不仅综述了萨玛研究的众说纷纭，也首次以专著的形式将萨玛信仰体系化地联系到了南侗生活的方方面面。尽管学者们在言及祭萨仪式时会或多或少提及仪式中鬼师的经诵和民众的歌舞，但即使在专著中，祭萨仪式所蕴涵的丰富声音现象亦未被清楚呈现，更难触及其与信仰、仪式及社群生活间不可忽视的复杂纠葛。事实上，在笔者的亲历体验中，对于从头到尾被声音覆盖的正月祭萨仪式来说，仪式音声的研究不仅不可或缺，且牵涉到对南侗萨玛信仰及音乐体系的深度理解。

在侗族民间文学和民间音乐的研究中，学者们曾从口述和歌唱的视角，将“萨玛信仰”与侗人歌舞联系在一起。“耶”——这种半吟半唱、边歌边舞的

---

① “音声”和“音声声谱”为贯穿本研究的核心关键概念，其用法均取自曹本冶先生关于“仪式音声研究”的系列深入研讨。曹氏以“仪式音声”拓展了“仪式音乐”的内涵并因此还原了介入仪式的各种复杂声音现象。进而曹氏再以“音声声谱”这一概念对仪式中各种音声现象加以整合与区分，为仪式的声音空间建构起一个内在彼此关联的声音场域。关于“音声”与“音声声谱”这两个概念，除了曹本冶先生自己的详尽分析外，杨民康、周凯模、萧梅、薛艺兵等人多次撰文深入剖析，本文在此不再重复赘述。

② 侗学研究中，关于“萨玛信仰”的重要文献如：《侗族祖先崇拜及其对侗民族的影响》（张在军 1993）；《侗族萨崇拜初探》（吴能夫 1989）；《试探“萨岁”神坛源流》（张民 1991）；《萨岁崇拜与侗族抗暴自卫》（吴定勇 1995）；《侗族禁忌与原生型宗教：内涵及其社会控制功能》（廖君湘 2005）；《侗族萨岁试论》（席克定 1993）；《萨天巴质疑》（张民 1990）；《宗教象征的来源、形成与祭祀仪式：以侗族萨崇拜为例》（石开宗 2005）；《萨神试析》（邓敏文 1990）。

歌谣成为祭萨仪式的标志性音乐样式。[①] 在以“室内坐唱”为主要展演样态的南侗歌谣体系中，“耶”所特有的“室外走唱”风格显得格外突出，以至于南侗音乐与文学关于“耶”的研究往往独立成章。传统的民间艺术研究，多在于呈现声音与语言的本体样态，“哆耶”歌唱与“祭萨”仪式纵使被外在地关联在一起，也只涉及萨玛仪式复杂音声体系的一个侧面。应该说只此角度的研究，来解读大型祭萨仪式中全程伴随的音声体系还颇有距离。

笔者自1999年涉足南侗音乐，由最初的“大歌传承体系”探索到对“南侗歌俗仪式”的整体研究，对南侗音乐的体验经历了由微观而中观、由个案而比较的实践过程。透过长期深入的田野积累，笔者注意到南侗音乐在整体上呈现出三个明显特征：（1）风格的“区域化”——南侗文化的内部分区形成了各地音乐强烈的地方风格；（2）展演的“仪式化”——音乐的展演总是与特定的仪式或仪式化场景相联系；（3）歌谣的“体系化”——南侗各歌种之间从演唱者、演唱场合、演唱方式到歌曲形态都存在深刻的内在联系。应该说，上述三个特征也在某种程度上体现出正月祭萨仪式的整体音声特点：各地祭祀仪式的音声择取与本土音乐传统关系密切，同一体系中的各歌谣、乐种和声音在仪式中由不同的人群程序分明地展演，并由此构成仪式本身的完整性和有效性。

根本上，南侗祭萨仪式引起笔者兴趣的，不仅在于其内在丰富的音声形式，更重要的是在一个祭祀仪式当中，音声如何表述地方性知识中的天人关系，达成民间信仰的认同与延续，并建构起操弄者间复杂而有序的人际关系。换句话说，笔者关于祭萨仪式音声研究的问题意识主要从以下三个方面展开：

第一，作为南侗最大型的公共集体祭祀事件，祭萨仪式如何透过音声行为集中地表达、复制并延续着南侗人群共有的“天人观念”；

第二，在这个参与人数最多、受众面最广的南侗祭祀仪式中，人群间如何以

---

① 关于“侗人哆耶”的重要文献如：《侗族民族歌舞“哆耶”初探》（潘永华2004）；《侗乡歌舞哆耶的文化变迁》（黄小明2004）；《广西侗族民间祭祀音乐之音乐学分析》（黄妙秋2007）；《侗族哆耶》（苏甲宗1982）；《探侗族民歌之源头：耶歌》（杨彬修2007）；《侗族踩堂歌调查报告》（古宗智、赵咏山2003）。

音声行为认同与区分，并由此呈现与强化南侗传统中相对稳定的“社群结构”；

第三，祭萨仪式牵涉到同一文化体系中不同类型的音声，我们是否可以借由这些音声在仪式中的呈现方式及其与信仰体系、社群结构的关系，获知局内人的仪式声音观，并观察到仪式音声与地方传统音乐体系间的结构性关联。

二、 伦洞正月祭萨仪式音声民族志

“正月祭萨仪式”在本文是一个他者的概念，是笔者对“伦洞侗寨正月初一到十五发生的，以祭祀萨玛为中心的信仰仪式与仪式化歌唱行为的统称”。事实上，南侗正月过年期间，不仅是人际互动的高潮，也是一年之中人神沟通最集中的日子。尤其从腊月下旬到正月中旬，各种祭祀活动接踵而至，并以个人、家户乃至房族的名义展开。对于伦洞人来说，一年之中最大型的公共集体祭祀，莫过于以村落为单位进行的“祭萨”。整个仪式过程，每个伦洞人都要参与其中、奉献其中并得福其中。

“正月祭萨”一般在三种情况下可能发生：一是以年度为轮回的定期大型祭祀；二是发生于有“为也”关系[1]的两个村寨正月互访期间；三是因为过去一年村寨遭遇到涉及全寨的重大危机事件，岁末年初也要大祭驱邪。前两者以人际互动、人神沟通为中心，后者则以处理危机、驱邪除害为目的。本文将要涉及的伦洞正月大祭实指前两种情况。为了清楚区分这两种祭祀场景，本文又将第一种情况称为“本寨大祭”，后一种情况则称为“为也大祭”。

周边的村寨之所以对伦洞正月祭萨刮目相看，是因为这个寨子到现在为止还保留了传统的周年大型祭萨的风俗。伦洞“本寨大祭”，从正月初一持续到正月初五，参与者为伦洞侗寨全体村民；而“为也大祭”的发生一般在正月初六到正月十五，这期间若有村寨前来伦洞“为也”，双方协议之下便极有可能择吉日进行主客两寨民众集体参与的“为也大祭”。“本寨大祭”和“为也

① 关于“为也”活动的详细诠释，请见本文“伦洞素描”部分中的相关说明。

大祭”在很多方面具有明显共性，但因前者以亲缘关系为基础后者以地缘关系为纽带，令祭祀活动在程序、目标和活动方式上呈现出颇有意味的区别。在笔者的观察中，这些共性与差异正是透过对仪式中的音声的运用方式得以表达出来。正月祭萨期间，人们一方面通过音声沟通“天人关系”，一方面通过音声达成“人际交往”。人们选择哪些声音颂赞神灵？哪些声音交流人际？沟通天人关系的歌唱与达成人际关系的歌唱间存在何种关联？同时，亲缘纽带的人群与地缘纽带的人群间在歌唱互动上有何规矩和禁忌？以下民族志的书写正是围绕上述问题而展开。

本文对伦洞“正月祭萨仪式音声民族志”的书写，建立在深入的田野考察基础之上，仪式现场的参与实录、广泛深入的访谈和相关文献的阅读成为民族志建构的基础。事实上，以下的民族志，建立在田野、口述与文献的“互文”之间，每一种文本所呈现的都是仪式全貌的一个部分，笔者希望透过这样的互文，为读者呈现出更加立体的仪式原型。

（一）伦洞素描

在亲历伦洞“正月祭萨仪式”之前，和这山坳里的侗人已交往多年。2000年秋天，我在小黄侗寨[1]第一次见到前来做客的伦洞人。从穿着打扮来看，他们似乎已经相当汉化。但是，那些在我看来民风依旧的小黄寨侗人却说：“他们和我们的习惯是一样的，喜欢唱歌、喝酒、吃红肉，而且‘正月祭萨’的时候，他们比我们还要搞得热闹哦!”（小黄寨歌师补龙安口述）

大多数南侗侗寨，每年正月都要举行祭祀萨玛的仪式。在一个广泛认同的仪式框架之下，各寨仪式的规模、程序和细节会根据地方传统有所不同。在将“伦洞侗寨”确定为主要田野工作点之前，笔者曾通过文献、口述和普查对南侗祭萨仪式进行广泛了解，并为田野工作点的确定煞费苦心。在笔者和相关侗

① 本人关于侗人音乐的研究自1999年始于贵州省从江县高增乡小黄村，之后与伦洞人发生的各种交往也是建立在小黄侗寨与伦洞侗寨长期的互动关系基础之上。

学专家的经验中，适合于正月祭萨仪式音声研究的理想田野点应该具备三个条件。第一，仪式现场应为“大型祭祀”。祭萨仪式分为“大祭”和“小祭”，大祭场面宏大，参与者众多，程序完整且涉及丰富的音声事项。而“小祭”只需寨老、鬼师和相关代表参加，持续时间短且仪式过程简单；第二，理想的田野点需要在一定程度上保有侗人传统生活方式，宗教气氛浓郁且社群结构相对稳定，这些条件保证了祭萨仪式的整体物质与文化生态环境；第三，不同区域的正月祭萨仪式在音声的使用上具有明显的共性与差异，但如果田野点本身保持着侗歌传统且歌种丰富，便更能体现出音乐—音声与仪式的结构性关联。

2006年正月，我随着小黄寨侗人到伦洞侗寨为也，意外地亲历了一次伦洞正月祭萨仪式。其规模之大，参与之众，音声之丰富令笔者预感到这个隐匿于山谷之中的小寨有可能保留了六洞地区祭萨仪式的传统形貌。经过为期一周的密集访谈和之后更加广泛的文献查阅，笔者确定伦洞侗寨的正月祭萨仪式基本具备了理想田野工作点的条件。2008年的秋天，我接到伦洞侗寨寨老的电话，告知我2009年的正月他们肯定要“大搞”，于是欣然奔去……

1. 空间与时间：三重边界与落寨记忆

从自然空间、行政空间和区域空间来看，伦洞侗寨处于三重“交界”之上。



图1　山坳间的伦洞侗寨

山坳间的伦洞侗寨海拔仅410米，但四面环山道路阻障，独洞河由北而南横穿村落汇入广西境内的都柳江。河边一棵大榕树被伦洞人视为“河边侗寨”与“山中侗寨”的分水岭：“从这条河下去可以到广西，越往下走天气越热，河边长着很多榕树；往上游走，山高气温低就长不出榕树了。下游的人喜欢唱河边歌，上游的人喜欢唱琵琶歌……”（伦洞侗寨歌师补海翔口述）

在当下的行政区划上，伦洞侗寨隶属于贵州省从江县洛香镇。洛香号称“从江门面”，东北毗邻黎平县，且为从江通往广西壮族自治区和湖南省的枢纽。伦洞侗寨距离洛香镇12.5公里，距从江县30公里，而与西北面的黎平县仅一山之隔。不过，伦洞人在日常生活中几乎不会以行政单位表明自己的地域身份，他们常说“我们六洞人……”。六洞、九洞、千三、千七……是南侗人的自我区域划分方式，这种以同一片地域的村落为单位的区划与侗人传统的半军事自制组织“款”有很大关系。六洞是南侗的一个“大款”，其下包括贯洞、云洞、洒洞、塘洞、肇洞、顿洞六个小款，伦洞则是洒洞小款下的一个村寨。作为六洞最西边的村寨，伦洞紧邻“二千九洞”并和这个侗款的许多寨子保持着长期的集体交往关系。六洞人戏称伦洞为“骨六洞，肉二千”，意思说是伦洞人和两边的人都交好：“我们六洞人本是唱琵琶歌的，二千九的人主要唱牛腿琴歌，为了和他们交往，我们的祖辈就又学会了牛腿琴歌……”（伦洞侗寨寨老吴显德口述）

伦洞人关于“过去”的记忆，以“本寨”为中心而展开，村民们更关心的是“伦洞人从哪里来”，而对“侗族从哪里来”、“人从哪里来”诸如此类的大历史并不在意。关乎日常生活的本寨历史人人都能说出些子丑寅卯，而天地族群的渊源传说则主要掌握在寨老、歌师的手中。

《从江县民族志》（初稿）在提到伦洞时，将其作为“纳卡”寨的典型：

解放前，本县侗族社会基本上由封建地主阶级和农民阶级构成……从江地区存在“纳更”[lagx gaeml]以及与之对应的“纳卡”[lagx gax]两个关系特殊的阶层。清代李宗昉《黔记》说：“侗崽苗寨古州……居大寨为爷头，小寨为侗崽，每听爷头使唤……”“纳卡”是最先定居该地的寨

> 子或家族；后来流落或迁徙到此的外乡人便成为“纳更”。……纳更每年给纳卡送礼并世代履行各种义务。用尊纳卡为长辈，甚至怀中幼儿也尊称“甫”。……传统上，独洞乡伦洞侗寨是六洞地区洒洞在的纳更，独洞乡伦洞侗寨纳更田是新安乡洒洞梁姓各房族送的……

但是在伦洞人的口碑中，却全然不存在“地主—农民（佃户）”这样的概念，他们认为自己和洒洞的梁家是一父同生的“兄—弟”：

> 我们伦洞最先来的，是一个叫做梁银能的人，他的墓碑就在后山上。这个碑是洒洞新安的梁家，专门派人来指点我们做的。这里原来是新安的地界，新安的梁家有七八个兄弟，梁银能是老七，就派他到这里来守田。这里原来都是梁家的田，我们原来都要给梁家拜年缴纳田租。在洒洞新安的地界里，还有两个苗族村叫做岑细、岑往，这两个村子都是新安梁家的佃户，是新安请他们来看管与黄冈寨交界的那片田的。所以，我们这边和新安是兄弟关系，那两个苗寨和新安是佃户关系。（伦洞侗寨寨老吴显德口述）

梁家在伦洞落寨之后，先后搬来了托里寨的石家、样洞寨的吴家、黎平竹坪寨的吴家。“梁、石、吴（样洞）、吴（竹坪）”四大姓氏的子孙后来成为伦洞互相通婚的核心“四大房族”。其后又陆陆续续搬来朱家、沈家和陆家，分别与不同的房族结拜为兄弟，成为四大房族成员。据寨老回忆，伦洞成寨之初只有三四十户人家，道光年间伦洞建了自己的鼓楼，成为有独立交往能力的侗人群聚社区。到2008年，伦洞已经扩张至151户686人。

2. *移风不易俗：传统社群结构与生活方式*

成寨以来，伦洞以“亲缘关系”（血亲关系和婚姻制度）和“地缘交往”（寨际集体交往）为基础，发展出结构清晰的社群结构。对于稻作为生且安土重迁的伦洞人来说，此两种关系在历史上显得非常稳定，时至今日仍是伦洞人生活的根本依靠。毫不夸张地说，本文所关注的祭萨仪式和音声体系无不依托

于此两种社会结构之上。

血亲关系与姻亲关系在同一地缘范围内相重叠，是南侗大多数内婚村落的基本社群格局。血亲关系是南侗定居型农耕村寨社群结构的根本。以男性血亲关系为依据，南侗人建立起了一整套层级关系非常清晰的亲属制度。处于这个亲属制度最核心的单位是“家庭”，同一“祖父”的几个家庭是最亲密的亲属。而同一“曾祖父”组成的家庭集团叫做“兄弟忌”，这种称谓表明其内部家庭的兄弟认同。“房族”是血亲链条中最大的单位，由几个兄弟忌构成，同房族的家庭之间可能并不存在真实的血缘关系，但在伦理上仍彼此视为不可通婚的兄弟家庭。层级清晰的血亲关系是南侗亲属制度的根本，而女性在各房族之间的交换成为家族繁衍的基础。和南侗其他村寨一样，伦洞在传统上施行“内婚制”，寨内的四个房族之间形成了一个严格的通婚圈。不过随着人口的增加，伦洞逐渐与相距不到一公里的独洞寨建立了稳定的婚姻交换，并渐渐有家庭与周边不远的侗寨或苗寨发生婚姻关系。但整体来说，四房族之间以及与独洞之间的内婚关系为伦洞人建立起一套稳定的亲缘关系网，在这个关系网中，“血亲”与“姻亲”之间构成了互相制约的稳定的平衡。因此，本文以“亲缘关系”（而不仅是“血缘关系”）这一概念来统摄伦洞亲属制度的基础。

伦洞人“好交往”在周边侗寨远近闻名，他们自己则说：“我们伦洞人喜欢唱歌也喜欢交往，好玩当然是一个原因，但更重要的是因为我们寨子小，需要多结交一些朋友，才能在什么时候都有个帮手。”（伦洞侗寨村民补春晓口述）传统的南侗“互助组织”，以“款”为核心而建立。明清以来，这种半军事化的侗人联盟有效地作用于日常生活，一方面处理侗、苗、汉、壮之间的族群矛盾，一方面在内部形成制度化的经济互助单位。不过建国以后，“款组织”逐渐失却原有的功能，被其他行政方式代替。乡间侗寨的互助关系，渐渐由“制度化的款组织”转向“联谊性的做客圈”和“共同牛堂寨”。侗人将两寨民众间有规律的相互集体做客活动称为“为也”［weex yeek］，又以汉语“吃相思”或“为也”形象称之。一个侗寨往往与周边数个侗寨保持着“为也”的关系，并由此确保自己在有效的地域范围内，在必要的情况下得到有力的帮助。斗牛，是南侗人非常喜欢的集体娱乐活动。牛堂的设立最初与款组

织颇有关联，同一地域单位的寨子往往组织成一个牛堂，彼此互相斗牛或者集体参加更大范围的斗牛比赛。伦洞侗寨在小范围内隶属"岑往牛堂"而在更大范围内属于"弄树牛堂"。小黄寨与伦洞侗寨便同属弄树牛堂，两寨村民谈论起交往的历史都会牵涉到寨际之间的斗牛比赛。好客的伦洞人，其"做客圈"一直延伸到走一整天山路才能到达的村寨，并与近处六洞、二千九、四角牛、千三、千七、七百苗等十六个村寨发生着集体做客关系。事实上，当下南侗村寨地缘关系的建立与拓展主要建立在"为也"的传统之上，并在娱乐乡邻的同时形成地缘认同单位。

当小黄人还在日常生活中穿传统侗装、住木质吊脚楼时，伦洞人已经习惯汉人打扮，并住进砖瓦结构的楼房里。我第一次走在伦洞的水泥村路上，看着家家户户的电视机旁挤满了看客，伦洞的年轻男女在团支部跳着正风靡从江的交际舞，不能不觉得这是一个相当"现代"的村寨。[①] 实际上，我最初并没指望能够在这个寨子体验到像小黄寨一样丰富的南侗民风。但经过两次居住式的田野工作之后，我发觉伦洞外在的"移风"微妙地遮蔽了它内在的"不易俗"。事实上在当地侗人眼里，这个外人看上去没有侗味儿的村寨，还相当保守："伦洞人表面上看都穿汉装了，住的也都是砖房……但实际上他们的生活习惯和我们是一样的，甚至比我们还保守得多。"（小黄寨村支书补翠兰）在我理解，侗人所谓的"保守"，实际上是指对清季以来南侗人传统生活方式的延续。这种对传统的延续和保守，主要呈现在基本生活方式、社群结构、宗教信仰和节日风俗中。

伦洞深处山间，迄今为止尚未通行汽车："我们这个寨子在一个山坳里面，除了一条河就没有与外面沟通的方式。我们往四面八方走都要爬山，全靠腿脚。我们这儿到现在为止也没有正式的公路。只有一条土路通往龙图，所以我们很多人都买了摩托车，出入方便一点。"（伦洞侗寨村民石明生口述）虽然伦洞男女常在周边做些"小生意"，但至今为止，他们还以稻作为基本生活

① 1971 年与 1973 年，伦洞两遇大火，灾难令伦洞人下决心放弃了传统的木质吊脚楼而以砖瓦结构的三层小楼作为村落的主体建筑样式。所以到了 90 年代，伦洞侗寨表面看起来已经和汉族村寨别无二致。

方式，自给自足为主要生活来源。2006 年我采访伦洞人的经济来源时，村长说：“我们伦洞田多人少，小孩一般读完中学就回家种地了，少有人出去打工的。我们农闲的时候主要通过‘拉牛’（买卖牛）还有做些小生意来赚钱，生意也都主要在本地。农忙的时候，大家就回来种田了。这些年我们种椪柑，更需要劳动力在家里，所以寨子里的人基本都还在村子里。”这种以农为本，以林业和小商品经济为辅的生活方式令伦洞人至今团聚而居，人口流动有限且囿于广义的“本土”范围之内，这就为传统社会结构的延续奠定了最重要的基础。事实上时至今日，伦洞人依然保留着内婚的习俗，亲缘关系人群还是以本寨为核心。同时，也因为伦洞人以本土为主要流动范围，其主要的地缘关系人群并未充分拓展到观念中的异乡。稻作农耕、亲属制度和本土交往为伦洞传统习俗的延续奠定了物质与社会基础。

南侗各村六十岁以上的男性，会自然地进入一种地方权力组织，并在某种程度上拥有村落民间事务的处置权。这个组织在今天被官方称为“老人协会”，而南侗人至今仍习惯地将这个组织中的老人称为“寨老”。与其他村寨相比，伦洞的寨老组织至今仍有相当实权。寨老们谦虚地说：“我们只是协助村民委员会的工作，主要还是年轻人来管理村子。”但实际上，从封山护林、划定村界到民事纠纷、村寨治安，年轻的村干部们都要尊重或听从寨老的集体意见。实际上，是老人们在安排着村落的全部民俗生活，何时并如何过节、祭祀、扫洒、斗牛、为也等等，都是由老人们根据“古老古代的传统”来决定。于是，以稻作忙闲为节律，以年度为周期，伦洞至今得以基本延续着南侗人传统的生活方式和节日民俗。

（二）伦洞正月祭萨仪式实录与口述

前文曾提到伦洞正月祭萨仪式有“本寨大祭”和“为也大祭”两种形式，其间的主要区别在于仪式程序、参与者与持续时间。伦洞全体村民参加且持续五天的本寨大祭照例每年都要举行一次，而由伦洞人与客寨民众共同举行的为也大祭，则要视当年的情形相机而定。笔者于 2009 年正月和 2006 年正月分别

全程亲历了两种祭萨仪式，在笔者的体会中，“本寨大祭”是伦洞正月祭萨仪式的原型，“为也大祭”则是本寨大祭的浓缩与变体。由此，以下的实录口述以2009年伦洞正月本寨大祭为主要对象展开，并以此为基础，在比较中结构性地勾勒出2006年主客两寨共同参加的为也大祭仪式。

1. 2009年伦洞侗寨正月“本寨大祭”

（1）仪式时间与空间

时间：伦洞本寨人集体参加的年度祭萨仪式主要集中在正月初一到正月初五。此五天之中，伦洞人的生活以祭萨活动为中心展开。从仪式整体结构来看，伦洞人将其分为四个部分——初一“劳丙”，初二“结婚”，初三、初四和初五的下午“哆耶”，初五晚上“禧萨”。同时，从仪式行为来看，整个祭萨仪式可以分为“娱神”和“娱人”两个部分。娱神的部分强调神灵的在场以及神灵与人群的沟通，而娱人的部分则并不强调神灵的在场，而彰显人群与人群、个人与个人之间的交流互动。

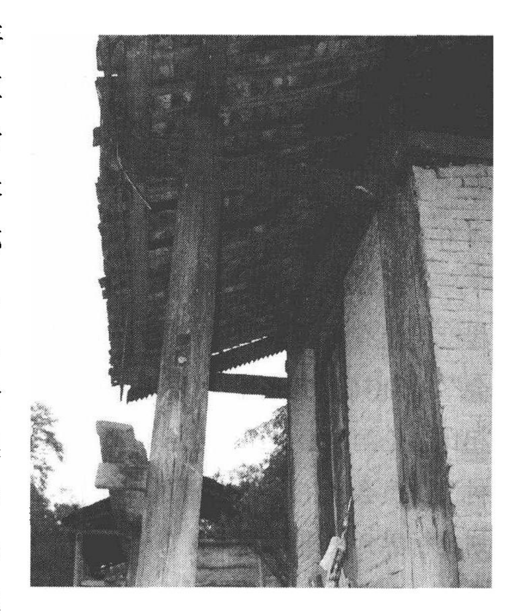


图2　伦洞萨坛外观

空间：作为全寨人参与的大型祭祀活动，正月祭萨仪式涉及村落主要公共空间和部分私人空间。这些空间可以分成三种类型：信仰空间——萨坛、土地坛、观音坛、龙王坛、武—狮坛；公共空间——鼓楼①、鼓楼坪、风雨桥、戏

① 1971年，伦洞全寨被一把大火化为乌有，侗寨标志性建筑鼓楼也未能幸免。此后，“文革”时期留下的大礼堂成为男性议事、老人聚会、男女对歌的地方，其功能等于侗寨鼓楼的作用。事实上，不少伦洞人直接将大礼堂称做“鼓楼”。大火之后，伦洞人最先重修了护寨的萨坛，并以此作为重新立寨的根基。1984年，伦洞全寨公共募捐，重建了一座风雨桥，并希望再聚齐钱财重建鼓楼。

台、村路；私人空间——鬼师家、萨师家、歌师家、歌堂。

（2）参与者与角色划分

毫不夸张地说，伦洞侗寨的每一个村民、每一个家庭都或多或少地参与到“本寨大祭”之中。在近600人的村庄内，有近三分之一的村民直接承担着仪式中某个重要环节的具体角色。整体而言，由200余人组成的“仪式主导者”（萨师、鬼师和歌师）、“仪式组织者”（寨老组织和村干组织）和“仪式执行者”（房族代表、男女歌班、芦笙锣鼓队、武一狮队、火枪火炮队、异族扮演者）构成了伦洞正月祭萨仪式的主体人群。

仪式主导者：萨师、鬼师和歌师

萨师及家人：作为村寨的核心信仰，对萨玛的祭祀并非只在正月发生。除了特殊时刻的特殊献祭之外，每月初一、十五都有专人（萨师傅）以村寨集体的名义到萨坛扫洒、烧香、奉茶以示崇敬。在整个正月祭萨仪式中，萨师傅扮演着极其重要的角色，全寨村民正是通过他及其男性家人才能完成与萨玛的沟通、奉献与崇拜。

鬼师群体：在南侗人的心中，萨玛的形象既是能保佑村寨平安的“神”，又是令人敬畏的英雄变成的“鬼”。因此在大型祭萨活动中，只有鬼师傅和萨师傅的合作才能迎请萨玛降临，与萨玛交流并令其接受村寨的敬拜和献祭。南侗的鬼师有“阴师傅”和“阳师傅”两种，在正月大型祭萨仪式中，往往是几位阳师傅合作完成仪式。

歌师群体：正月祭萨仪式，从头至尾充满着歌声，“歌唱”是人神沟通极重要的渠道。歌师，不仅要在仪式中扮演引领众人歌唱献祭的角色，决定唱什么并如何唱，而且早在腊月初，便要向青年男女们系统传授各类仪式中表演的歌谣。南侗的歌师中有一类人专门传教并编写“耶歌”，因此又被称为“耶师”。

仪式组织者：寨老组织与村干组织

寨老组织：实际上，年长的鬼师、萨师和歌师都是寨老组织的成员，而且大部分寨老在年轻时也都曾是握有实权的村干。他们一方面作为传统的守护者，决定了每年正月祭萨仪式的规模、仪程和执行方案；一方面作为国家行政

权力的呼应者，帮助村两委会协调全寨民众秩序井然、角色清晰地参与到仪式中。



图 3　伦洞侗寨老

村干组织："村民委员会"和"村党支部委员会"是中国乡村最基层的国家权力机构，也是村落的直接管理者。正月祭萨仪式牵涉到伦洞全寨每一个人，是全民参与的最盛大的集体公共事件，村两委会自然在整个仪式活动中从头到尾扮演着组织者的角色。如果说大多数村落公共事件是以村两委会为主体，寨老组织建议并协助的话，那么在祭萨仪式上，寨老组织则具有更多的决策权力，村干组织协助决策的执行并组织群众以保证仪式的有序进行。

仪式执行者：房族代表、男女歌班、芦笙锣鼓队、武—狮队、火枪火炮队、异族扮演者

房族代表：每年正月初一，也是正月祭萨的第一天，萨师傅和鬼师傅要带领七位男性到萨坛祭萨。这七位男性分别来自伦洞的四大房族，他们将代表各自的房族（以及姓氏）到萨坛内与萨玛天子共进一餐。事实上，这一餐也象征着伦洞全寨老小对萨玛的敬奉。

男女歌班：在祭萨仪式中，男女歌班在歌师的带领下，一方面以歌唱的方式代表全体村民向萨玛献祭，一方面在通过相互对歌达成年轻男女之间的沟通交流。正月祭萨仪式中，向萨玛献祭时，女性歌班成员均为未婚女性，男性歌班的成员年龄均在 15—35 岁。

芦笙锣鼓队：在整个正月祭萨的过程中，由成年男性组成的芦笙队全程伴随仪式并在祭祀中扮演重要的角色。芦笙队在不同时间、不同场合吹奏不同音调，不仅代表着仪式进入不同的阶段与程序，也以乐音的方式暗示参与者的行动方式，并控制整个场面的情绪。伦洞的芦笙队在演奏时，总有一个小型的锣鼓队在一旁伴奏，并由此形成伦洞芦笙的特色。

武—狮队："武术表演"和"耍狮子"是伦洞祭萨仪式中极富地域个性的仪式程序，表演者均由中年男性担任。在伦洞人看来，充满活力的武术和富有灵性的狮子不仅令仪式生趣盎然，也是伦洞人娱神驱邪的主要方式，在伦洞正月祭萨仪式中是颇具表演性质的环节。

火枪火炮队："火枪队"由15岁以上35岁以下的青年男性组成，"火炮队"由15岁以下的男孩组成。他们负责在仪式的特定环节放枪鸣炮。火枪队和火炮队的组成使得全寨青年男性都有机会介入到仪式，并在特定场合通过扮演某种角色而达成仪式整体功能。

异族扮演者：在正月祭萨仪式中，伦洞人要特意装扮成"汉人"和"苗人"，并在初五的仪式中进行表演。老年汉人一般由某一位德高望重的寨老来扮演，苗人和青年汉人则由中年、青年和少年男性来扮演。"异族表演"也是伦洞正月祭萨仪式中富有地方特色的程序之一。

（3）正月祭萨仪式·准备阶段

寨老村干的准备：腊月初，寨老村干部们便开始计划今年伦洞是否举行大型的祭萨。一旦决定本年度大祭，村干部便召开村民小组会议，宣布寨老组织和村两委会的决定，并筹拨一部分公款作为仪式运作的资金。

男女歌班的准备：一旦确定本年大祭，从腊月中旬开始，女性歌班便每天晚上在歌师家学歌，而男性歌班也频繁地去歌师家学习歌唱。同时，歌班成员的父母也要提前为儿女准备好参加祭萨仪式的整套盛装。

芦笙锣鼓队与武—狮队的准备：芦笙是伦洞几乎所有集体民俗节日中都要用到的乐器，因此村委会每年都要重新购买一套芦笙以备祭祀中频繁地使用。同时，武—狮队也会加紧练习武术和耍狮的技艺。

村民过年的准备（主要公共事件）：正月的大型祭萨仪式和"过年"完全

重叠，也就是说，村民们一边准备盛大的年度大祭一边按照常规准备着过年。伦洞的过年从腊月二十七算起，从这一天开始，村民们的生活按照传统的过年风习而有条不紊地进行。

腊月二十七全寨"扫洒"：各家各户打扫家庭卫生以外，青年男女还被组织起来清扫街道、沟渠、广场等公共区域，准备迎接新年；腊月二十八女性群聚"打糍粑"：按照传统，这一天晨起的早餐应该吃"糖蘸糍粑"，而女性一天的劳作也围绕着"打糍粑"。糍粑是正月结婚家庭用以交换的重要礼物，一般来说女方家庭需要请数十名妇女帮忙做几百个糍粑用以送亲。腊月二十九鬼师"作法"：每年年末是鬼师最忙碌的日子，伦洞家庭最重要的"巫事"都要在年末几天吉日中完成。尤其在腊月二十九各种巫事相当集中，伦洞侗寨的鬼师忙着在多家"作法"。笔者在一天之内目睹了数次"改观"、"安龙"等巫事的进行。家族"祭祖"是腊月二十九常见的祭祀活动，祭祀之后主家要请到本家族的所有家庭和亲家家庭一起用餐；同在这一天，男性还要群聚"杀猪"，天光放亮之时，各家各户成年男子便相约到河边准备杀猪。猪肉是过年的主要肉食，三四家人分一头猪肉以备过年。

腊月三十"萨师敬神"：萨师傅于下午四点半携其孙儿敬拜伦洞诸神——土地公、观音、萨玛和龙王。按萨师的话来说："我要赶在村里人腊月三十吃年夜饭之前，先祭拜了神仙请他们吃饭，神仙吃了我们才吃得。"晚上八点左右伦洞各家各户开始"祭祖聚餐"，在家庭聚会的年夜饭开始之前，伦洞人要先祭拜和敬献本家祖先，之后才是以家庭或同公家庭为单位的丰盛聚餐。至今为止，伦洞人都没有兴趣看中央电视台的春节联欢晚会。真正吸引他们的，是自己村里的孩子们表演的节目，他们把这一年一度的表演称为"伦洞春晚"。从晚上十点到十二点左右，一共有七十多个小孩（主要年龄分布在5—15岁）参加伦洞春晚的演出。尽管他们只排练了五天，整个晚会一共表演了19个以歌舞为主体的节目。整台晚会热闹非常，孩子们大方、可爱而认真，台下的父母长辈则从头到尾笑得合不拢嘴。

（4）正月祭萨仪式·祭祀阶段

说明：在伦洞人的观念中，正月祭萨从初一开始一直要持续到初五深夜才

结束，这期间萨玛神灵流连在人间，与侗人共度新年。尽管这五天的生活都以祭祀为中心展开，但具体的仪式行为上可以大致分为两种，一为直接祭祀萨玛的“娱神”活动，一为在萨玛庇佑之下的“娱人”活动。整体而言，正月祭萨仪式可以分为四个阶段：第一阶段是正月初一以“劳丙”为核心的仪式活动；第二阶段是正月初二以“结婚”为核心的仪式活动；第三阶段是正月初三、初四、初五的下午以“哆耶”为核心的仪式活动；第四阶段是初五晚间以“禧萨”为核心的仪式活动。

第一阶段：正月初一以“劳丙”为核心的仪式活动。

程序一：男性“鼓楼聚会”（00:00—01:00） 伦洞春晚在23:50分结束，之后人群（以青年男女为主）聚拢在鼓楼坪燃放烟花爆竹，在爆竹和锣鼓声中，伦洞人迎来新年。烟花放毕，伦洞15岁以上（也包括很多15岁以下的男孩）的男性聚集鼓楼，此时所有女性自动回避散去。每年除夕，伦洞男性都要在鼓楼举行新年聚会，和刚才春晚的热闹气氛相比，聚会显得颇为严肃。村支书、村主任和民兵连长先后发言，对伦洞一年以来发生的大事做出总结，并将开春以后的工作作出安排，讲话主要涉及生产劳动、生活安全和公益事业。在讲话中，三位村干部都特别提出每一个在场的男性都有义务参加正月的祭萨活动，并且认真履行自己在活动中扮演的角色，民兵连长特别说道：“正月祭萨是大事情，我们伦洞侗寨每个人都要积极地参加，你们在场的每个人从初三到初四都要点到，如果在该出现的时候不出现肯定要罚钱。”

程序二：少年“闹寨驱邪”（01:00—02:00） 男性聚会结束之后，人群渐渐散去。一帮15岁左右的少年留了下来，他们要跟着年龄稍大一点儿的青年男子去敲锣打鼓“游村闹寨”。1:00左右，男孩们开始打着锣沿村路出发闹寨，他们一边打锣一边骂着“下流话”，尤其在新婚夫妇的家屋前停下来，竭尽所能地用“脏话”和“下流话”调侃新婚夫妇。寨老们说：“其实这些难听的话都不是说给人听的。过年的时候，野鬼、恶鬼到处乱窜，我们讲这些话是给鬼听的，希望鬼听了难听的话便离开我们村寨。”

程序三：“祭拜诸神灵”祈福（06:00—12:00） 除夕的晚上，人们睡得很晚，起得却格外地早。初一的早晨，伦洞人有祭拜土地公的传统，据说起得

越早越灵验。天刚蒙蒙亮，人们便提着鸡笼（用公鸡做活祭）、上好的酒肉、香蜡纸钱、鞭炮礼花前去祭拜土地公公。对于伦洞人来说，每年此时向土地公公许愿或还愿是最吉祥的时刻。据称，每年伦洞的每个家庭都会在初一前来祭拜。此外，根据个人和家庭的不同祈愿，村民们还会在初一上午前去祭祀观音、龙王、榕树、岩石等诸神灵。11:00，萨师前去萨坛祭萨。每月的初一、十五原本就是祭萨的时候，由于是正月初一，萨师傅特别准备了好酒好菜并特别添置水果前去祭祀萨玛天子。

程序四："劳丙"众房族祭萨（14:30—17:00）　伦洞人将初一的集体祭萨活动称为"劳丙"［laox bings］（祭祀萨玛）。在伦洞人看来，这一天是萨玛的正日子，全寨男女都要去祭拜她，如果这一天不积极而慷慨地祭祀敬奉，便会招致来年家庭甚至家族的不幸。不过据笔者观察，这里所谓的"全寨男女"并不是指每一个村民都要亲自到萨坛献祭，寨老解释说："萨坛是集体的地方，代表的也是整个村子，个人是不能来拜祭的。所以我们就请各房族选出七个有福的男子，来代表整个家族到萨坛和萨玛天子聚餐。"被选中的男性家里必须儿女双全，有爷爷辈的男性健在，且家中绝对不能有孕妇。

选择房族代表（14:30—15:00）　寨老们在鼓楼围坐烤火，并决定今年哪些人可以作为姓氏代表人前来祭祀。见吉时将至，寨老们命民兵连长通过村委会的大喇叭通知各家族代表备好酒菜在鼓楼坪集合。

祭祀人员集合（15:00—15:37）　各房族代表身着传统侗装，提着饭篓，先后聚齐鼓楼坪，他们所带的酒菜表达了各家族对萨玛的敬意，主妇们在烹调时颇为讲究而精致。敬献给萨玛的饭菜被伦洞人称为"斋饭"，所有的菜除了油和盐不能放任何调料，尤其忌讳辣椒和香料，同时肉也绝对不能要粘着骨头的部分。笔者见七个饭篓中除了上好的酒水外，主要盛放着炒鸡蛋、白肉、花生米、糯米饭等极素净的食品。与此同时，芦笙队来到鼓楼坪，芦笙奏起锣鼓敲响，他们以村民们熟悉的方式告知全寨初一的"劳丙"仪式即将开始。15:30分，鬼师、萨师带着孙子来到鼓楼坪，他们先清点了前来祭祀的房族代表，然后帮他们整理好衣冠，带领他们前往萨坛。此十人，在芦笙和锣鼓声中，将代表伦洞全体村民在萨坛与萨玛天子共进一餐以示祭拜。

萨师与鬼师开萨坛门（15:37—15:47） 队伍来到萨坛前，早已有一帮小男孩被安排在此燃放火炮。一时间芦笙声、锣鼓声和火炮声齐鸣，令萨坛显得热闹非常。萨师傅与鬼师傅相配合准备开门。在开门之前，鬼师在萨师的帮助下做如下行为：上香（同时给龙王上三炷香）、点蜡、敬酒——烧纸钱并念词——将一把簇新的雨伞以半开半闭的方式打开，把酒水喷在上面并念词——拿出萨坛的钥匙，将其插入萨坛门锁的锁眼内并念词——打开门锁但不打开房门——再次烧香、烧纸钱、敬酒并念词——将手中的香分发给七位房族代表和萨师孙子。

萨坛内献祭（15:47—16:50） 鬼师开门，萨师孙子代替萨师领头，七房族代表各自右手提着饭篓左手持着香鱼贯进入萨坛。萨坛中心有一把半开半闭的雨伞象征萨玛所在，众人入坛后以雨伞为中心按顺时针方向转三圈后席地而坐，并各自将香插在伞前以示供奉。之后鬼师再次烧香、烧纸钱，并将萨师的饭篓放在香火上转动以请萨玛享用。鬼师再次念词，讲明今日各房族之来意，

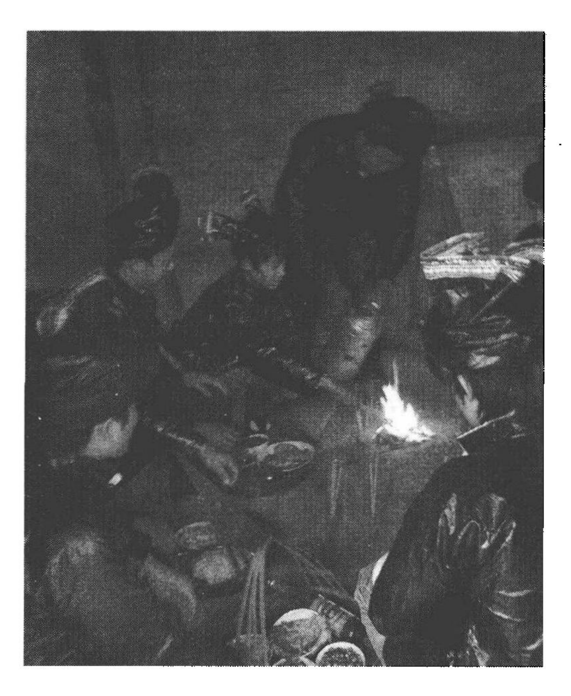


图4 “劳丙”现场，伞象征萨玛所在

并请萨玛天子与各房族共同用餐。众人将饭篓中的酒菜拿出放在萨玛坛前围成一圈，鬼师和萨师轮流带领大家高呼对萨玛的赞语，众人齐声应和并不断将酒洒在萨坛前，之后轮流向萨玛敬茶。人们一边向萨玛献祭，一边饮酒吃肉相互敬酒高声祝福，如此喧闹热络一直持续到宴饮结束。整个过程中，众人赞美萨玛之声此起彼伏，芦笙、锣鼓和鞭炮从仪式的开始到众人酒过半巡一直在萨坛外吹奏与燃放，整个宴饮过程显得热闹非常。献祭过程中不断有村干寨老前来探视，他们为祭萨仪式送来好酒数瓶，口中满是吉利和赞美的话语，不过均遵守禁忌不会进入萨坛。

宴罢离坛（16:50—17:06）　因为不断喝酒，一小时之后众人已微醺。鬼师和萨师最后一次向萨玛敬酒，预告众人宴席将毕。鬼师先出门，众人将面前收拾干净，提着饭篓顺序而出，萨师走在最后。鬼师关闭萨坛大门，将门锁套在大门上，做手印、念词并关锁。众人带着浓重的醉意回到村寨，萨师在萨坛外放三只鞭炮，示意劳丙结束。

程序五：家人团聚与学歌对歌（21:30—翌日2:00左右）　初一的晚上在传统中应该是与家人相聚，但在哆耶对唱中担任领唱的姑娘们还是决定去歌师家学歌。她们将要在初三开始的哆耶中连续三天背唱出几百段歌谣。为了万无一失，姑娘们商量初一晚上还是去歌师家练歌。

第二阶段：正月初二全天和初三上午以“结婚”为核心的活动。

正月初二，是伦洞传统中“集体结婚”的日子，从表面上看这一天的活动与“娱神”并无直接关联。但在伦洞人的理解中，正月初二婚礼中大型的礼物交换馈赠和族人聚会宴饮，正是在萨玛的庇护之下，社群人际关系达到互动与沟通的高潮。从相亲——订婚——过门——换礼——回门，伦洞人的婚姻要经历一个长达半年的不连续但持续的互动过程。这个过程，不仅确定了男女新人的夫妻关系，也以各种方式促进姻亲双方房族成员的全面交往。一场伦洞婚姻，实际上是双方房族的结盟。

程序一：准备赠礼　男方家族与女方家族各自准备送往对方的礼物。男方家准备的主要礼物包括喜饼、喜烟、喜糖、喜酒、半头猪、各种生活日用品等等；女方家族准备的主要礼物包括一套家具、床上用品、摩托车、冰箱等等。

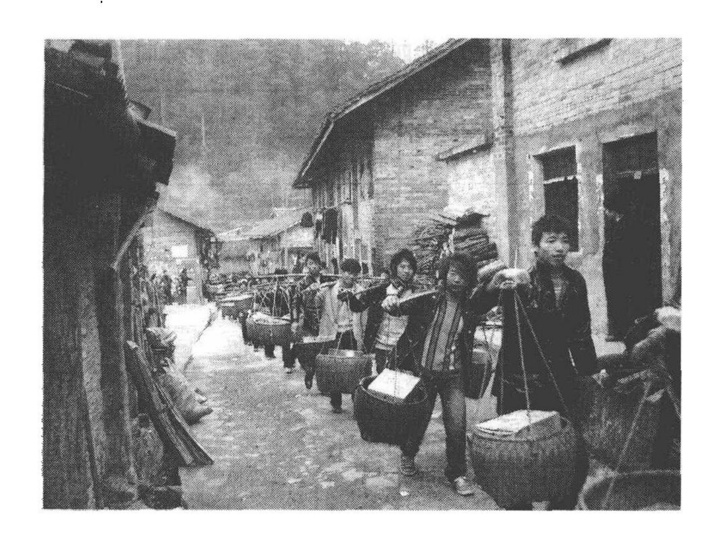


图5　前往女方家赠送礼物的男方家族成员

程序二：男方赠礼、女方宴客　男方家族约四十余人，一路放着鞭炮，浩浩荡荡将礼物送往女方家族；嫁女之家则大宴宾客，招待女方家族成员以及男方家族送礼物的四十余人。

程序三：女方赠礼并男方宴客　由男方送礼物的四十余人将女方家族送给男方家族的礼物再送回男方家；而娶媳之家则大宴宾客，本家族成员大部分前往用餐贺喜。

程序四：女方宴客本房族　这场关于婚礼的家族聚餐一直要持续到初三上午。初三的聚餐由女方家邀请女方房族的全体亲属参与，这一次聚会的目标是祝福这对新人早生贵子。因为下午要举行全寨的哆耶祭萨，因此一般来说宴会在上午10:00到12:00之间进行。

第三阶段：正月初三、初四、初五下午以“哆耶”为核心的活动。

说明：发生于初三、初四、初五下午2:00到5:00左右的祭萨仪式，被伦洞人称为“哆耶”。此三天是正月祭萨仪式的主体，而初五下午则是整个正月祭祀的高潮。这三天仪式在程序上基本相同，初五的高潮则体现在增加的几个特殊环节上。下表呈现出初三、初四和初五在仪程上的异同，而下文关于“哆耶”的描述，将以初五的仪式进行情况作为实录的基础。

表1　初三、初四与初五哆耶程序之异同

发生空间/持续时间	初三、四哆耶	初五哆耶
家户与鼓楼坪/约一小时	祭祀准备	祭祀准备
萨坛/约二十分钟	萨坛请萨	萨坛请萨
伦洞主要村路/约三十分钟	萨引转寨	萨引转寨
村口/约五分钟		要百家饭
鼓楼坪/约十五分钟	枪炮驱邪	枪炮驱邪
鼓楼坪/约二十分钟		苗人献艺
鼓楼坪/约十分钟		汉人报春
鼓楼坪/约十五分钟		比武耍狮
鼓楼坪/约一个半小时	踩堂哆耶	踩堂哆耶
鼓楼坪，萨坛/约十五分钟	散堂闭坛	散堂

祭祀准备：

歌唱的准备：初二、初三、初四晚上吃罢晚饭，男女歌班的成员各自聚齐在男女歌师家中练习歌唱，争取在“踩堂哆耶”的时候唱得漂亮。男女歌班对唱的哆耶是一种略含竞技性的歌唱形式，考验双方谁能在歌场上记住更多的歌，谁更能灵活应变。

服装的准备：上午10:00左右，村长便在村委会的高音喇叭以每小时一次的频率提醒全寨村民中午吃饭后立刻换好服装参加祭萨。对于普通村民来说，“侗装”是参与祭萨仪式最根本的要求，而在仪式中直接扮演角色的村民必须身着“盛装”，不同的装束体现了人们在仪式中不同的角色和身份。男性的盛装分为三种：寨老们身着清朝遗老的丝绸长袍马褂；中壮年男子身穿簇新侗衣，头戴侗布缠绕而成的裹头；青年和少年男子除了穿侗装戴侗布裹头外，还要身披银链银锁、腰束桃红色腰带，并斜挂一个彩线绣成的挎包。男子们的装扮，无论老中青都显得喜气迎人。女性在祭萨仪式中有两种着装：已婚女性在仪式当天只要穿着干净的侗装便可，而未婚姑娘们的打扮则复杂得多。未婚女性的全套盛装除了簇新侗装之外，还包括从头到脚的各种银饰（含：银花、银耳环、银挂饰、银围腰等等），缀满全身的银饰令姑娘们看起来非常醒目漂

亮，走起来则环佩叮当。

初五的仪式上，伦洞人将扮作“汉人”和“苗人”参加仪式。这种族群身份的转换明显地体现在服装和道具上。装扮成汉人老人的寨老手执一副当年属相的画像。另有装扮成汉族时髦女性的青年男子则以身着艳丽桃红色汉装连衣裙表明自己的身份。扮演苗人的五位伦洞成年男子脸上抹着黑黑的锅底灰，衣服故意弄得又脏又旧，身上胡乱地捆着稻草，七个十岁以下的小男孩以同样打扮扮演苗家小孩。有三位男性特意装作苗家妇女，身着女性衣衫并突出女性特征。

程序一：武—狮通灵（13:00—13:27）　在正月祭萨仪式上，彰显伦洞精气神的“武术”和“耍狮”，只在初五祭祀高潮方才展现。也正因如此，吸引了很多伦洞周边村寨的村民前来观看。伦洞耍狮以“通灵驱邪”著称，每年正月十五和二月初七，伦洞人都会特别以“武术”和“耍狮”的方式为村寨驱邪。狮子之所以能通灵，是因为在舞动之前有鬼师作法，接通天地灵气，方可驱散恶鬼。13：00，两位鬼师和众武师聚在鼓楼旁，为狮子作法通灵。鬼师在案几上摆放着供奉通灵狮子的贡品（三杯酒、一碗米、米上一只竖立的鸡蛋和一块钱、一碗肉、肉上插着竖立的筷子、三炷香、一些纸钱）。13:20，鬼



图6　鬼师正在为兵器和乐器作法

师开始作法，过程之中大声念词，声音和外貌威武神气。鬼师一边念词一边将酒水喷洒到狮子身上。每一段念词和每一次喷洒之后，狮子的身体都会随着念词所指，有规律地大幅度舞动一番，脖子上的大铃铛也随之叮当作响，仿佛一股力量灌入狮身，令其充满了生命力。在令狮子通灵之后，鬼师对着武师们将要使用的兵器大声念词，大意也是通过念词令这些兵器充满灵性并具有更加强大的杀伤力。与兵器一起摆在地上的，还是要狮子要用到的若干打击乐器。两位鬼师点燃纸钱，一边念词一边将这些乐器放在燃烧的纸钱上敲打，其意也在于令乐器通灵。在鬼师对兵器和乐器作法的同时，狮子的舞动越来越厉害，显得活灵活现且充满力量。

程序二：齐聚鼓楼坪（14:10—14:25）　14:10分，鼓楼坪上响起芦笙和锣鼓的声音，全寨人都明白，这是在召唤大家到鼓楼坪集合，祭萨马上就要开始了。寨老们已经在鼓楼守候多时，15—35岁的男子们先后到达鼓楼坪，并兴高采烈地从民兵连长手里领过猎枪，在祭萨的队伍里扮演枪手的角色;15岁以下的男孩也悉数到场，迫不及待地恣意燃放刚从村委会领到的大量爆竹。最后到场的是全身缀满银饰的姑娘们，她们的到场使整个鼓楼坪立刻喜气而活跃。14:25分左右，伦洞全寨村民几乎都集中到了鼓楼坪。

程序三：萨坛请萨（14:25—14:40）　眼见众人在鼓楼坪快要集合完毕，

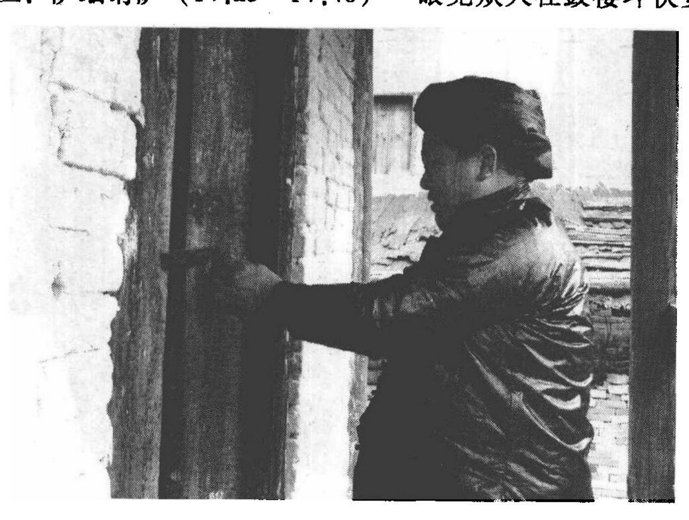


图7　鬼师正在念词打开萨坛大门

鬼师和萨师先一步来到萨坛，准备开门迎接萨玛。萨师先在萨坛门外向萨玛敬茶，鬼师接着焚香、烧纸钱并念词。鬼师拿出萨坛大门钥匙，将其插入锁眼内并念词，念毕打开门锁并轻推房门，以示萨玛已经迎请到位。14:35分，芦笙锣鼓队、武—狮队、火枪队和火炮队的男子们吹笙敲锣打鼓地来到萨坛前。萨师将萨坛前万年青的叶子分发给众人，再将敬献给萨玛的茶水传递给在场的每一位男子饮用，萨玛的万年青和茶水均意味着消灾赐福，大吉大利。芦笙锣鼓队在萨坛前吹奏“伦萨”曲三首，在乐声中示意对萨玛的赞美和祝福。

程序四：萨引转寨（14:40—15:20）　三首芦笙曲毕，众人从萨坛退出。萨师将手中的雨伞递给自己最年幼的孙子，这个小孩将代替萨师手持雨伞引领众人转寨。系着毛巾的雨伞，象征着萨玛天子在前面引路，伦洞众人以不同的身份按照一定顺序跟随其后。三声铁炮响后，“转寨”开始，芦笙的音调换成了行进的调子。参与转寨的每一个人都要在村口喝一口萨玛的茶水，在萨玛象征性的引领下，众人按照既定的排序和路线，代表全寨村民绕寨祈福。

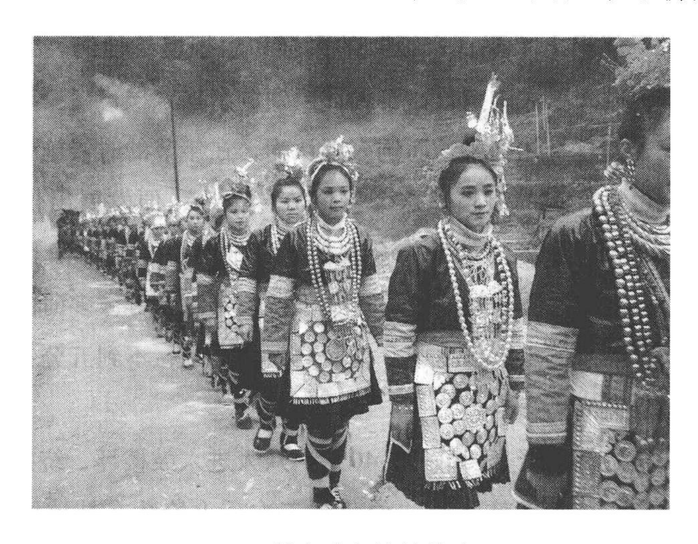


图8　转寨路上的姑娘歌班

转寨排序：萨玛天子（萨师孙子持伞代表）与萨师——一群十岁以下男孩——寨老组织——芦笙锣鼓队——未婚姑娘队——异族扮演者——火枪队——武—狮队——火炮队（说明：以上参与转寨的人群代表了全寨人跟随萨玛转寨，而几乎所有伦洞村民都站在转寨路线的两边围观）。

转寨路线：萨坛出发——主要村路——村口出——沿河进行——过风雨桥——沿河返回——村口入——鼓楼坪（以上转寨路线虽只涉及伦洞聚落的一部分空间，但因涉及象征伦洞全体民众萨坛、鼓楼、风雨桥、村路，便隐喻着萨玛的护佑到达了伦洞的每一个角落）。

转寨行为：在转寨的过程中，人们沿既定路线的行进一直伴随着充沛的声音。芦笙锣鼓队整个转寨的过程乐音不绝，武—狮队边走边演，而火枪队、火炮队则一路鸣枪放炮，乐声、枪声、炮声不断在整个山谷回响。扮演苗人和汉人的男子们（扮演老年汉人的寨老除外），换装以后便显得活泼非常。他们模仿外乡人的口吻一边对伦洞人说着赞美且吉利的话，一遍开玩笑逗乐人群。其怪异的装扮、故作别扭的行为和搞笑的语言，令转寨人群和围观民众大笑不止。扮演汉人风水先生的寨老走在前面的寨老队伍里，与其他寨老不同的是，他的手中提着一幅“春牛”的图画，向全寨民众示意2009年是“牛”年。

程序五：要百家饭（15:20—15:30）　初五下午，在异族扮演者们快要进入村口时，村干部提出“要百家饭”的大桶和扁担递给他们。要百家饭是苗人的习俗，每到侗人重大的节日，苗人都会到侗寨挨家挨户讨要饭食，并认为吃百家饭不仅吉利且身体健康。而侗人则认为，在年节的时候施舍饭菜，对自己的家庭来说也是好运的事情。这个习俗流传至今，便发展出仪式中“要百家饭”这一环节。各家各户的主妇会在初五特地准备一碗干净且品质精良的饭菜，异族扮演者们挑着大桶一进村口，手持饭菜酒水等候多时的主妇们便一拥而上，将饭菜酒水倒入大桶之中。场面热闹而混乱，不到五分钟，苗婆汉妇肩挑的八个桶已经满满当当。

程序六：枪炮驱邪（15:30—15:40）　众人进入鼓楼坪，绕鼓楼坪转三圈之后，众人站定。芦笙锣鼓队奏“伦萨”三次，火枪队在鼓楼坪围成一个圆圈，并按顺时针方向依次朝天鸣枪，之后火炮队围成圆圈燃放鞭炮，并不断扔向鼓楼坪中间。

程序七：苗人献艺（15:40—15:55）　芦笙锣鼓队再次“伦萨”三首，祝福赞美萨玛。在伦萨的乐曲声中，苗人们跟着节奏舞蹈扭动起来，将日常生活中抓鱼、挖田、老人走路等动作夸张并作舞蹈化的表演。曲毕，苗人寨老带

着众苗人上场，首先，苗寨的全体民众用半苗半侗半汉的语言，向伦洞侗寨全体村民拜年祝福。说笑之间，苗公带领三位苗婆和众苗仔在鼓楼坪中模仿侗人踩堂哆耶，整个模仿过程故意夸张走形，目的还是引得众人高兴大笑。

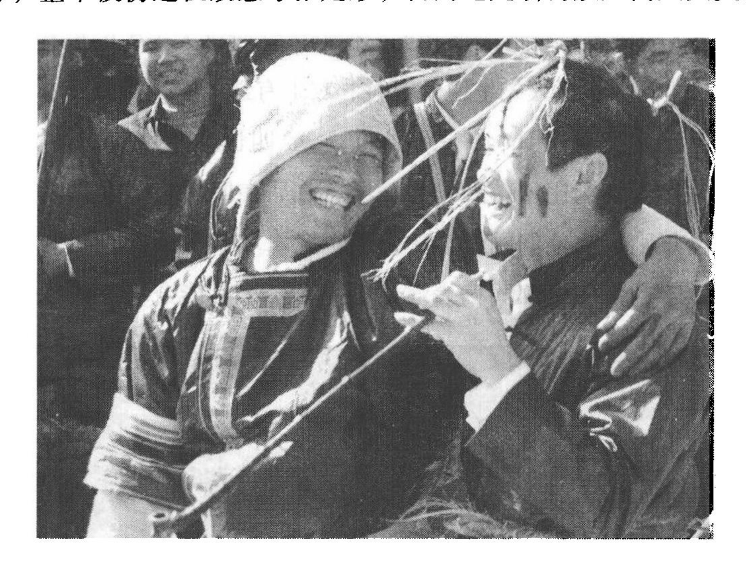


图9　装扮成苗人的男子们在表演

程序八：汉人报春（15:55—16:08）　扮演汉人的寨老从人群中走出来，手持“春牛图”开始报春。伦洞人认为看风水、算日子、报春时等等农耕习



图10　装扮成汉人的寨老在报春

俗都是从汉人文化传到侗族。因此，初五的祭祀仪式上会特意请懂得汉人文化的寨老装扮成汉人先生，来为村民们报春。汉人先生站在鼓楼坪中央，用汉语先向伦洞人贺年并祝福，然后一边掐算，一边用侗语将这一年的农时、农事报告一遍。与苗人充满娱乐性的表演相比，伦洞人在听汉人先生的报春时严肃而认真。实际上，他们会将汉人先生说的农时、农事有选择地运用到开春的劳作中。

程序九：比武耍狮（16:10—16:40）　要四位成年武师首先出场，以匕首、棍、叉为兵器绕场比划一圈作为暖场。之后在四位武师引领之下狮子出场舞动，四位少年则表演他们刚学会的拳脚。武术和武—狮耍表演的高潮是成年武师、少年拳手和狮子全部同场表演绝活儿，各尽其能令场上气氛达到高潮。



图11　武术与耍狮子表演

程序十：放炮驱邪（16:40—16:50）　全场所有男性以鼓楼坪为中心燃放爆竹，持续燃放约10分钟左右，各种威力的火炮齐鸣声震山谷。据村干部统计，当日10分钟之内燃放了近1200元左右的爆竹。

程序十一：踩堂哆耶（16:50—18:10）　男女歌班以鼓楼坪为中心围成内外两圈，女性在内圈男性在外圈。女性歌班为伦洞侗寨全部未婚女性（能走路的小姑娘便可以身着盛装到歌场哆耶了），男性歌班以15—35岁男性为主体，很多火炮火枪队的成员放下枪、炮便加入到歌班的行列。哆耶为走唱形

式，男女内外两圈按顺时针方向边走边唱。以歌词内容为标准，祭萨哆耶时唱的耶歌可以分为两种类型。第一种类型被伦洞人称为“根源歌”，其特点为每首歌的名称、歌词与歌调均固定，男女双方的歌词不仅严格相互对应，且唯有双方歌词凑在一起才能形成一首完整的歌谣；第二种类型被伦洞人称为“相骂歌”，相骂歌最重要的特点在于歌词的即兴性和内容的挑战性。



图12　哆耶现场

程序十二：散堂/闭坛（18:10—18:30）　初三、初四的情况：女性歌班围成半圆演唱的“散堂歌”，示意“踩堂哆耶”结束。芦笙与锣鼓的“伦萨”音调响起，众人渐渐散去。村干部在鼓楼坪燃放三声铁炮，宣告村民今日祭萨结束。鬼师一人来到萨坛，他将门锁套在大门上并做手印、念词，然后关锁关门。初五下午的“散堂歌”、“伦萨”和“三声铁炮”意味着当天“哆耶”的结束，但鬼师不会去关闭萨坛大门，而是为当晚的“禧萨”仪式做一番准备。

程序十三：学歌对歌（初三、初四晚间）　尽管下午已经在仪式中唱奏行走了三个多小时，夜晚的伦洞依旧歌唱之声四处响起。笔者多处走访，发觉不同年龄和身份的人分别相聚在不同的歌堂，唱着不同类型的歌谣。总体来说，青年男女分成三拨儿，一拨儿和歌师们在一起，为第二天的踩堂哆耶做准备；一拨儿在鼓楼对唱大歌自娱自乐；还有一拨儿聚在歌堂，倾心聆听琵琶歌

和牛腿琴歌等小歌的对唱。直至子夜，伦洞深寒的夜空依然歌声荡漾……

第四阶段：初五晚间以“禧萨”为核心的活动。

对于伦洞侗寨的年轻人来说，整个祭萨仪式中最盼望的就是初五晚上的“禧萨”。因为“很热闹”、“很好玩”、“很自在”！当晚的主要参与者有鬼师、寨老、村干部、未婚男女青年和芦笙锣鼓队。

准备禧萨：

未婚姑娘的准备：从踩堂哆耶回到家中，姑娘们换下盛装便立刻聚齐在歌师的家中。这一次，她们特意前来学习“酒歌”，因为在不久的禧萨仪式上，她们要为男子们唱很多酒歌助兴。

未婚男子的准备：男子们在哆耶结束之后便立刻聚在一起，商量晚上禧萨中安排酒饭的各种细节。每个男子除了要从自家带来一定数量的饭菜以外，还要集体买肉买酒，做成火锅款待姑娘们。因此，家中有未婚男孩的母亲们纷纷拿出自己的当家菜肴，让儿子们带去参加聚会。

寨老村干部的准备：哆耶结束之后，寨老村干部便组织人手打扫满是爆竹的鼓楼坪。同时，还请电工在鼓楼坪上拉上电线和装上数十个电灯，以备晚间在这里举行禧萨仪式。

程序一：鬼师请萨（19:50—20:05）　寨老、鬼师和萨师天刚擦黑便已经聚齐鼓楼。19:50左右，民兵连长前来报告各种准备工作已经做好，禧萨仪式可以开始。萨师、鬼师与寨老们纷纷起身，鬼师在供桌前向萨坛作法念词，称颂祭祀以萨玛为主的各路神仙。鬼师作法完毕，芦笙锣鼓队开始“伦萨”三首，以音乐之声恭请萨玛降临。

程序二：男女聚餐并祈福神灵（20:00—次日凌晨1:00）　三遍“伦萨”之后，芦笙队换成另一首曲调，和青年男子们一起去姑娘们的家中，请姑娘前来鼓楼坪欢聚。鼓楼坪被数十盏电灯照得通明，十二桌火锅已经热气腾腾，饭桌上摆满了好酒好菜，全伦洞侗寨的12岁以上的未婚姑娘男子都欢聚在这里，又说又笑比下午的哆耶更是热闹。鼓楼坪上十二桌男女开心地大碗喝酒大口吃肉，连平时不碰酒水的姑娘们此时也必须喝上一点，因为这酒里带着萨玛的赐福。见姑娘罗汉已经进入饕餮欢聚的状态，鬼师和寨老从鼓楼里出来训话。寨

老用了两分钟的时间告诉在场所有的青年人今日我们得以欢聚的原因是神灵的赐福，年轻人应该在自己高兴的时候也要大声地赞美神灵。在鬼师和寨老的带领下，以萨玛天子——土地公公——观音老母——龙王——狮子（麒麟）为顺序，在场人群齐声称颂神灵。酒过三巡，聚餐已经进入到狂欢阶段，姑娘们纷纷站起身来，为同桌的男性唱酒歌敬酒助兴，而同桌的男性则互相搭着肩膀摇头晃脑地唱起大歌来，一群十二岁的小姑娘来到鼓楼为所有寨老们敬酒，并祝福老人们健康长寿。如此热闹的宴席，在歌声中持续到23:00左右，大多数男子已经酩酊大醉，而姑娘们也开始结伴返回。不过直到凌晨1:00，鼓楼坪上还有一两桌久久不肯散去……

程序三：鼓楼对歌（23:30—次日凌晨4:00）　在我的现场实录中，除了鼓楼坪上的两桌人在断断续续地唱着大歌外，鼓楼里并没有歌班在对唱大歌。不过老人告诉我，这是因为现在的年轻男子都不会唱歌了。在传统中，初五的晚上，未婚的男子歌班是一定要请未婚姑娘歌班唱歌的。有时候几个歌班同时唱，鼓楼坐不下，就在鼓楼坪燃起火堆，大家一直唱到天亮，才尽兴而去。同时，还有一些男女不唱大歌，便在姑娘们的家中相聚，唱着缠绵的琵琶歌和牛腿琴歌，也是歌声缠绵直至天亮。

程序四：谢萨闭坛（次日1:30）　鼓楼坪众人散去，约1:30左右，鬼师独自来到萨坛，口中念词关闭萨坛的大门。他后来告诉我："原来初五的晚上，男女青年是一定要在鼓楼对歌的，一般听到他们对歌差不多一个小时左右，我就去关萨坛的门。这一次关门是真正地把萨玛天子请回去了，正月的祭萨就真正结束了。"

2. 2006年"为也大祭"结构性呈现

笔者曾于2006年正月期间与小黄侗寨200余村民到伦洞村"为也"，并于正月十一亲历了两寨村民共同举行的"祭萨"活动。这次祭萨仪式场面之隆重直接吸引笔者于2009年再次来到伦洞，并全程亲历当年的伦洞正月"大祭"。对后者的全程参与，使我有机会更加清醒地认知前者，以及前后两者之间的区分与关联。简单来说，主客两寨参与的祭萨活动实际上是伦洞正月大祭的变形。以下，笔者将对2009年大祭中正月初三、初四、初五和2006年正月

十一的祭祀活动进行结构性的比较，以观其异同。

时间与空间：2006年正月初十

主要参与者：

1. 伦洞侗寨：萨师、鬼师、歌师、寨老村干部、男女歌班、火枪/火炮队、芦笙锣鼓队、武—狮队、异族扮演者；

2. 小黄寨：寨老村干、歌师、男女歌班、芦笙队。

表2 “本寨大祭”与“为也大祭”的结构性比较

2009年		2006年	2006年祭萨现场情况说明
正月初三	正月初五	正月十一	
祭祀准备	祭祀准备	祭祀准备（主客寨）	（1）穿戴盛装：伦洞、小黄两寨未婚姑娘身着各自村寨盛装以示彼此区别，而两寨男子彼此交换盛装以示兄弟之好 （2）吹笙集合：两寨芦笙队在鼓楼坪分别吹奏自己村寨音调召唤村民到鼓楼坪集合 （3）武—狮通灵：伦洞侗寨鬼师为狮子、武术器械和打击乐器念咒通灵
萨坛请萨	萨坛请萨	萨坛请萨（主客寨）	（1）鬼师请萨：伦洞鬼师在请萨念词时，特别说明今日与小黄人一起祭萨，且将代表萨玛赐福的常青树叶和茶水分发给两寨民众 （2）芦笙伦萨：伦萨曲任由伦洞芦笙队吹奏，尽管小黄芦笙队也到萨坛请萨，但他们并没有吹奏芦笙
萨引转寨	萨引转寨	萨引转寨（主客寨）	（1）参与当日转寨小黄人以如下排列方式跟在伦洞人之后转寨：芦笙队——寨老村干——女性歌班——男性歌班 （2）在伦洞人放枪、放炮、吹芦笙、耍狮子的同时，小黄芦笙队也吹奏自己的音调以示应和 （3）异族扮演者和小黄寨的姑娘走在一起，并极尽搞笑以逗乐小黄寨的民众与围观者
无	要百家饭	要百家饭（主寨）	同2009年正月初五
无	苗人献艺	无	无此环节
无	汉人报春	无	无此环节

（续表）

2009 年		2006 年	2006 年祭萨现场情况说明
正月初三	正月初五	正月十一	
枪炮驱邪	枪炮驱邪	枪炮驱邪（主客寨）	（1）主寨男子放枪 （2）两寨男子共同燃放烟花爆竹约 20 分钟
无	比武耍狮	比武耍狮（主寨）	同 2009 年正月初五
踩堂哆耶	踩堂哆耶	踩堂哆耶（主客寨）	（1）参与者：两寨寨老村干部坐在鼓楼坪正中，两寨青年男女歌班围着鼓楼坪以顺时针方向踩堂哆耶 （2）对歌方式：在两寨歌班唱罢开场固定的“进堂歌”和“萨玛歌”之后，便开始两寨男女的充满竞技感的哆耶歌唱，在演唱内容上与伦洞人自己的对唱之间有明显的差别
无	禧萨聚餐	无	无此环节
学歌对歌	鼓楼对歌	鼓楼对歌（主客寨）	正月十一的鼓楼对歌分成两拨人，伦洞的男子邀请小黄寨的姑娘在鼓楼内演唱，小黄寨的男子邀请伦洞的姑娘在鼓楼坪演唱
散堂闭坛	散堂闭坛	散堂闭坛（主寨）	同 2009 年正月初三



图 13　小黄寨男歌班在伦洞鼓楼对歌

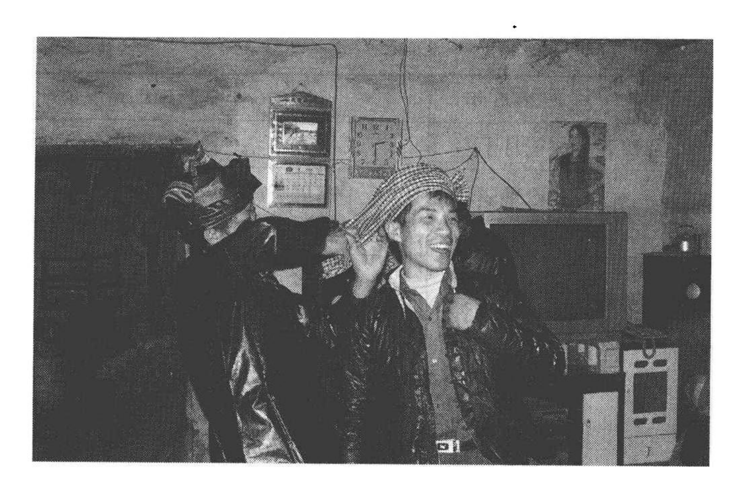


图 14　为参加祭萨，小黄寨支部书记正在与伦洞村长交换服装



图 15　主客两寨共同参加的哆耶

三、 仪式中的音声体系、 天人关系与社群结构

正如莫斯（Mauss）所言，仪式作为社会的一个部分，只有将其置于一个更大的“社会整体”中去考察，才会理解这个“部分”的意义。（1967：77—78）在笔者的理解中，莫斯所说的“社会整体”并非无目的地指向整个社会事实，针对不同的仪式类型和现场，所谓“社会整体”应该有不同的具体指

向。就“伦洞正月祭萨仪式”而言，其在仪式过程和现场中呈现出三个明显特征：(1) 对族群英雄祖先的集体信仰和崇拜；(2) 对祭祀仪式活动的全民参与；(3) 多种音声对仪式活动的全程覆盖。据此，本文认为应该从“信仰观念”、“社群结构”与“音声体系”三个维度对仪式的社会整体性进行拓展。透过对上述三体系之间结构性关系的把握，本文试图诠释在无文字传统且以定居农业为生的南侗村落中，人们如何透过充满声音的信仰仪式表达天人关系并强化传统社群结构。

在社会学与人类学关于前工业社会，尤其是定居型农业社会之社群构成的研究中，由菲斯泰尔·古朗士（Fustel de Coulanges）到罗伯逊·史密斯（W. Robertson Smith）再到涂尔干（E. Durkheim），不断强调“信仰”与“仪式”的“社会控制”力量。迷恋东方文化的布朗（A. R. R-Brown），则直接以中国的“礼乐制度”为例，提出人类如何透过仪式音乐和仪式化的音乐行为来表达宇宙观念并复制传统社会结构。(1979) 在关于信仰、仪式与社群的研究中，史密斯认为，初民社会的宗教不是一个具有实际应用性质的信仰体系，而是一个约定俗成的传统习俗实体，主要是由习惯和习俗构成，仪式行为先于教义理论构成了信仰的主要内容。(1907) 涂尔干则更进一步将仪式作为神圣与世俗的分野与沟通方式，神圣作为社会集体意识的表达，在日常生活中与世俗生活分割开来，它的效力通过周期性的仪式得以实现。(1961) 在涂尔干的观点中，区分并沟通神圣与世俗的仪式，不仅是社会控制的主要力量，也是个体得以社会化的重要途径。神圣信仰透过仪式展现出更高的集体权力秩序，而世俗世界中的个体通过周期性的仪式反复认同、归顺这一力量，最终达成社会的整合与社群秩序的延续。涂尔干认为特定社会中的成员在宗教信仰上的同一性是社会整合的重要原因，而实践的方式则是信仰仪式，仪式和信仰在此成为社群整合的两翼。

从功能主义的角度来看，对于多数定居型农业社会来说，涂尔干的观点无疑是有效的，它在一定程度上回答了信仰仪式如何介入到社群整合的过程中。但同时，他的观点也颇为粗放。因为，无论是确认社会的整体性，抑或是厘清社会内部的各种复杂因素之间的关系，这个过程本身都充满了对“社会整体

性”的反叛。就“伦洞正月祭萨仪式”来看，仪式在整合不同社群的同时也在以同样的力度对人群进行区分。人们在仪式中分工明确，角色意识强烈，换句话说，社群结构的“整合”与“区分”在同一个仪式中通过信仰观念和音声行为而达成。伦洞“祭萨”中，各种各样的音声贯穿着仪式全程，人们以不同的声音沟通人神、交流人际，纵观整个仪式，三者之间的关系可以透过下表粗略呈现出来。

表3　正月伦洞祭萨仪式过程中各种音声的介入方式

	正月初一	正月初三、四	正月初五	正月十一
年夜驱邪	声响・鞭炮与人声			
祭祀开始	芦笙锣鼓	芦笙锣鼓	芦笙锣鼓	芦笙锣鼓
武一狮通灵			哆丢	哆丢
开门请萨	哆丢 芦笙锣鼓	哆丢 芦笙锣鼓	哆丢 芦笙锣鼓	哆丢 芦笙锣鼓
劳丙欢宴	声响・人声 芦笙锣鼓			
萨引转寨		芦笙锣鼓 声响・枪炮	芦笙锣鼓 声响・枪炮	芦笙锣鼓 声响・枪炮
鼓楼聚众		芦笙锣鼓 声响・枪炮	芦笙锣鼓 声响・枪炮	芦笙锣鼓 声响・枪炮
踩堂哆耶		哆耶	哆耶	哆耶
禧萨欢宴			芦笙锣鼓 声响・人声	
散堂闭坛	哆丢	哆丢	哆丢	哆丢
鼓楼对歌		大歌	大歌	大歌
歌堂对歌		小歌	小歌	小歌

各种音声的主要操弄人群：
(1) 男性为主体：声响与人声；(2) 芦笙队：芦笙锣鼓；(3) 鬼师：哆丢；(4) 男女青年与歌师：哆耶；(5) 大歌：男女歌班；(6) 小歌：中青年男女个体。

根据上表，整个仪式围绕着两种关系与六种声音而进行，两种关系为“人与神的天人关系”与“人与人的社群关系”，六种声音为“哆丢”、“哆耶”、“大歌”、“小歌”、“芦笙”、“声响”。人们在“天人沟通”中通过声音共同赞美、奉献、祈福于神，而在“人际交流”中，在神恩的眷顾下，以歌唱的方式区分、沟通并欢娱人群。不同的人群通过对同一族群英雄祖先的信仰而形成整体感，又因其在仪式中的不同的角色和交往方式而分清彼此。对于本研究来说，这一切的行为、关系和过程之所以有特别的意义，是因为它们均是在音声的覆盖中完成并实现的。由此，本文关于仪式中音声体系、天人关系和社群结构之关系的探索，将以音声类型为线索展开。

（一）哆丢：多神信仰与萨玛崇拜

鬼师唱诵或念诵经文的过程，南侗人称为“哆丢”［dos dius］或者“报丢”［baov dius］。dos 和 baov 可以直译为“唱”与“讲”，dius 则特指鬼师所念诵的经文。在整个祭萨仪式中，鬼师只通过哆丢的方式与神灵沟通，“哆丢”因此成为人与诸神进行实际交流的核心形式。这里所说的“诸神”，是指以萨玛信仰为核心的南侗多神崇拜。

1. 以萨玛信仰为核心的多神崇拜

在民族学与宗教学的视野中，南侗人的信仰体系被称为“多神崇拜”或“万物有灵”，具体而言又分为“祖先崇拜”与“神灵崇拜”两套体系。萨玛信仰，是这两套体系的融合并最集中地表达着南侗人的天人观念。

以农为生、自给自足、相对封闭的稻作生计，滋养出世代定居、安土重迁的生活方式。一群人生于斯、长于斯，追随着水稻生长的周期性轮回，族群的世袭繁衍成为乡村生活的核心追求。这种追求不仅集中体现在各种繁琐的祖先崇拜礼仪上，也渗透在南侗人各种生活细节之中。南侗人日常三餐常为祖宗添一副碗筷，并由家长先请祖先用餐，家人方可动用饭菜。遇到节庆宴客，饭前也必要焚香、烧纸、敬酒简单祭祀一番。尤其在清明或过年期间，祭祀活动由家庭蔓延到整个房族，扫墓挂青、杀牲敬酒、焚香化钱、放炮打锣一样都不会

少。对祖先崇拜和供养的同时，强有力地凝聚着家族自身。在南侗人看来，人死之后就会变成“鬼”，而鬼有善恶之别。简单来说，善鬼护佑家人、荫庇后世，恶鬼制造灾难、夺人性命。因此，人们对待鬼的态度亦一分为二，对善鬼祭祀、敬畏、供奉以求庇佑，对恶鬼野鬼则以周期性的仪式恐吓以驱逐之。

除了人死后会变成鬼，南侗人还相信日月山川、飞禽走兽、巨石古树、灶台火塘、床头屋下……世上的万事万物都有超自然力量的看护。他们一方面将这种超自然的力量神格化，认为神灵无所不在；一方面又将其人格化，认为不同的神灵不仅有性别、有辈分、有分工还有一整套等级关系和区域关系。在此基础上，南侗的神灵崇拜表现出两个颇为突出的特征：第一，各种神仙中女性神祇占有相当大的比例，如天上的“雷婆”［sax bias］、掌管生育的“萨花林”［sax wax lemc］、守护山坳的“萨丢”［sax tiuk］、传播天花的“萨多”［sax doh］；第二，地域特点格外明显，各区域乃至各村庄对于万物之灵都有一套彼此相关但各有特点的说法。

南侗信仰的上述特点，更加凸显了“萨玛崇拜”超越地方性，且联系神灵崇拜与家祖崇拜的特质。萨玛，被南侗人视为众神之中最大的神；萨玛崇拜，明显表现出与其他神祇崇拜的不同：萨玛崇拜流传在整个南侗，萨坛成为南侗侗寨的族性建筑标志。换句话说，在南侗人的心目中，萨玛既是具有威力的“神灵”又是庇佑族群的“祖先”，而且她是侗人族群共同崇拜、集体信仰的“女性英雄民族祖先”。这位女神的威力巨大，所庇佑的不是某个家庭或个体，而是整个村寨和民族，因此与萨玛相关的祭祀仪式总是联系到侗人的某个或几个地域性群体单位。

萨玛，也被称为“萨岁”［sax siis］、“萨丙”［sax biingl］、“萨腾”［sax daengc］或“萨玛天子”［sax magx qinp siis］。Sax，是南侗人对祖母（父亲之母）的称谓，而 mags，则是“最大”的意思，因此萨玛又被南侗人以汉语称为“圣祖母”、“大祖母”等，并将安置萨玛的神圣空间称为“滕萨”［daengc sax］（汉称“萨坛”、“祖母坛”或“圣母坛”）。至今为止，萨坛仍是南侗村寨独立成寨的象征。侗人在选址落寨之后，当聚到一定人口便会举行盛大的

"设坛"仪式，从"弄堂概"取土设坛[1]，将萨坛的设立作为村寨形成并独立的最重要的标志。萨坛所安置的地方一般是村落中风水最好的地方。一般来说，大型的村落以地缘为单位共认一萨坛作为本寨的代表，同时也以血缘房族为单位各自建立自己的萨坛。而小型的村落往往将地缘与血缘融合在一起共建一萨坛代表村庄。每一个萨坛都有一名固定的管理者和侍奉者，称为"登萨"[dens sax]（侗人又将其汉称为"萨师傅"）。萨师傅由家族世袭或鬼师占卜选出，负责每月初一、十五为萨玛天子上香、敬茶、打扫萨坛，并在各种祭祀萨玛的仪式中担任祭祀的主持人。

关于萨玛的原型，南侗民间流传着各种说法并主要形成三种指向：第一，认为萨玛由"气"演变而来，并繁衍了姜良、姜美、龙、虎、雷公等自然万物，其中姜良、姜美兄妹成婚产下人类，成为人类的始祖；第二，认为萨玛是侗族古代社会的女英雄杏妮，为反抗外族入侵而带领侗人反抗斗争，终因寡不敌众而跳崖牺牲，她牺牲的地点"弄堂概"成为南侗大部分萨坛设坛取土的宝地；第三，认为萨玛的人物原型是汉人史籍中所记载的古代生活于岭南越人之地的英雄冼夫人。上述三种指向尽管说法各异，但在根本上呈现了南侗人观念中萨玛的神格力量：首先萨玛是万物之母、人类祖先，更是侗人信奉供养的圣祖母；其次萨玛是"英雄—祖先"，其做人时赫赫战功成为她神格化之后无比威力的来源，萨玛由此成为侗寨的保护神，具有驱赶邪恶、庇佑村寨平安的力量；同时，人们不仅崇敬她也在某种程度上畏惧她，认为若有不尊重的行为或没有按时供奉她，萨玛便要离开村寨或降祸于众人。南侗人对萨玛这种敬畏交织的情感，依赖而又惧怕的状态，成为人们以各种名义祭祀萨岁的重要心理基础。根据侗学专家们对南侗萨玛祭祀仪式的普遍调查，本文以下表呈现南侗几种最重要和普遍的祭萨仪式。

---

① 南侗各寨萨坛的样式基本分为三种：一为在露天直接垒土成坛；二是将萨坛安置在简单的木屋之内；三是为萨玛建立砖瓦结构的庙宇。

表4 南侗常见的典型祭萨仪式

一般称谓	祭祀动因与目的
滕萨 [daengc sax]	此为侗寨最初设立萨坛的仪式，其根本目的在于从萨玛圣地“弄堂概”取回一捧土在本寨设坛，以保全寨获得萨玛荫庇。这个仪式极其隆重，具有相当复杂和严格的程序过程。
孝萨 [xaok sax]	对萨坛进行不定期的大修和定期的小修时举行的仪式。
銮萨 [lonc sax]	当村寨发生瘟疫、水旱灾、火灾时，人们认为萨玛已经离开萨坛或者有人得罪萨玛而造成群体性的灾祸。这种祭祀活动带有赎罪性质，往往非常盛大、严肃、复杂。同时，也有村寨会定期地举行这类仪式，以安定人心。
敖松萨 [aol songc sax]	这是一种报告式的祭祀活动，每年春种春播之前，要向萨玛报告一年劳作的开始，并祈福一年的生产顺利丰收。
烘萨 [hogc sax]	为了纪念萨玛的战斗历程并使男性获取战斗体验，定期举行模拟战争的习俗，实际上这种活动也是地方安康、五谷丰登的祈福仪式。
禧萨 [sigx sax]	当村寨集体外出交往，举行如为也、斗牛、赛芦笙、玩龙灯、抗暴等活动时，必须在出发前去萨坛祭萨，并喝下萨玛赐福的茶水，以求萨玛的随行庇佑。人们在活动结束时，往往还会前往萨坛还原谢恩。

在笔者看来，伦洞正月祭萨活动涵盖了上述“銮萨”、“烘萨”和“禧萨”三种性质的祭祀动因、行为与目标，并自成一体地形成了地域风格。

2. 伦洞神谱、正月祭萨与鬼师哆丢

和所有南侗侗寨一样，伦洞人相信万物有灵，祖宗荫庇之道。不过在众多神仙之中，伦洞人非常清晰地指认出五种神灵，是最具法力且在传统上深得村民集体信仰并定时祭祀。按照法力的大小和功能的不同，伦洞人还对此五种神灵进行了排序：萨玛—土地—观音—狮子—龙王。事实上，在初五的禧萨仪式中，青年们在鬼师和寨老的带领下，正是按照这个顺序对五位神灵进行赞颂和膜拜。正如寨老们所言：“我们过年的时候主要是拜萨玛的，但是所有的神仙也都要拜到、照顾到，要不然它们也会不高兴的。”也就是说，伦洞正月祭萨活动是以萨玛信仰为中心的众神祭祀活动，祭拜的对象涉及伦洞侗寨的五位神灵。在伦洞人的观念中，这五位神灵分工明确地掌管着伦洞民众生活的方方面

面。以下记录为伦洞鬼师对五位神灵的口述说明，颇能呈现出伦洞人观念中的神仙谱系。

表5 伦洞侗寨主要神灵谱系

神灵称谓	鬼师口述记录：神灵渊源与职能
萨玛	萨玛是最大的，管所有事情，所有群众一起搞的事情都去拜她，她也总管风水，所以安放在寨中间风水最好的地方。
土地	很多“个人”和“家里”的事情都要拜土地，许愿生男生女，进出平安，出远门安全，求富求财，读书、做生意都要靠他。他管全寨人的平安健康。
观音	我们伦洞有两个观音老母，都在河边，一个在独洞河的上游、一个在寨子中的河边。护卫小孩平安、防卫侵犯、管理风水、洪水泛滥，这些都是观音老母管的。观音老母管防卫，不让小孩落水也不让别人侵犯我们。
狮子	我们寨子的狮子是通神的，非常灵验，其实他是麒麟，化身为狮子的。狮子驱赶外来的恶鬼、邪神，是保护寨子平安的很威猛的一员大将。
龙王	龙王是从黎平的一个寨子请来的，我们这里有一年正是干旱得恼火了，所以专门请来的。龙王主要是管六禽六畜平安、风调雨顺、防止旱灾。

据伦洞侗寨老说，伦洞萨玛取土设坛是在道光年间。为了表示对萨玛的敬意，伦洞人特地在萨玛坛外修建了一所小巧的木头房子，平时锁闭以予萨玛清静清洁。萨坛的钥匙由鬼师掌握，只有在有鬼师参与的重大祭萨典礼中才打开屋门，表示萨玛与民同在。萨玛坛内别无装饰，只有一把半开半闭的雨伞象征萨玛在位，萨坛之外还有一棵从弄堂概请来的万年青，象征着萨玛荫庇与威力所在。

伦洞管理萨坛的人选，是通过鬼师（阴师傅）走阴占卜而选定。目前管理萨坛的公明豪已经67岁，他从1989年开始管理萨坛至今①。萨师的日常工

① 在公明豪接管萨坛之前，伦洞一位老奶奶曾梦到萨玛骑着白马来到公明豪家中，于是寨老们集体商议决定请鬼师走阴看看萨玛天子究竟是何意愿。鬼师走阴和占卜的结果，均表明萨玛的确有意想由公明豪来做萨师侍奉她。公明豪说他做萨师那天村里还举行了盛大的仪式：“原来的萨师傅和本寨的老人带着萨玛的东西，雨伞、毛巾、香炉等等过来，七对没有结婚的男女吹着芦笙，欢欢喜喜地就送萨玛到我家来。我呢就要迎接，杀鸡杀鸭啊搞些酒啊请他们吃一餐，表示欢迎。”

作是在每月的初一、十五和重要的节庆代表全寨去供奉、祭拜萨玛，并在大型的祭萨仪式中担任重要角色。萨师傅说："我平时初一、十五去拜她的时候都是在萨坛的门外，只有大祭才开门，开门的时候一定要有鬼师在场才行，只有他哆丢了才能开这个门。他不哆丢，我们是请不来萨玛天子的。"萨师所说的大祭，在伦洞实指如下。

表6　伦洞主要开坛祭萨仪式

祭祀称谓	祭祀时间	萨师口述记录：祭祀动因与目的
劳　丙	正月初一	初一是萨玛的正日子，每个房族都要派代表去祭拜她，给她吃最好的菜喝最好的酒。这个时候我们喊她"萨丙"，因为她这个时候最威武有力，非常威严像凶神一样。若此时男人不积极大方地祭拜她，便会招致来年家族的不幸，比如五谷不能丰收、人生病等等。
哆　耶	正月初三、四、五	初三、初四，我们全寨人在一起唱歌踩堂、吹芦笙、放枪放炮朝贺她。萨玛是喜欢热闹的，这个时候她最高兴，是和我们在一起的。
禧　萨	正月初五晚间	每年初五夜晚，村子里的男女青年和寨老要一起吃饭唱歌祭拜萨玛。这个聚餐包含两层意思：一是感谢她正月间出来和我们同乐，并且保佑我们人畜平安；二是要恭送她回去。从初一的开门，就表示她来了我们寨子，平时虽然每天都要关门，但她始终还是在这里，随时都可以出来。初五禧萨晚上的关门就不同了，就是真的送她。
求　萨	二月初七	我们村寨要是遇到不幸，比如人害了瘟、家禽家畜生病等等，就一定要在二月初七忌寨（原来三天，现在三个时辰，不让外人进寨）。鬼师和萨师会一起去萨坛求问萨玛寨子里缺了什么，或怎么做才能确保吉祥，并祈福平安。
请　萨	时间不固定	请萨的时候是不固定的，只要我们全寨人集体行动的时候，就要请她来保佑。我们出去为也、耍狮子、赛芦笙、斗牛都是要请她的。我和鬼师一起去萨坛请萨保佑那些外出的人平安。

在上述以萨玛为中心的大型祭祀活动中，萨师和鬼师都要一同参加，方能与萨玛充分地沟通，并将其请到仪式现场。因为在伦洞人的观念中："萨玛是神仙，也是女英雄死后变成的鬼，所以只有鬼师哆丢才能喊到她。"萨

玛“神—鬼”合一的身份，令人群在与其沟通时必须借重鬼师的力量，尤其是阳师傅的“哆丢”方可实现。[①] 萨玛仪式只能由鬼师中的阳师傅来主持，伦洞村有公先尼和补海英两个阳师傅，他们在整个祭萨仪式中以哆丢的口述方式代表全体村民与萨玛及其他四位神灵进行直接沟通。以下表格呈现了鬼师在伦洞正月祭萨仪式中哆丢的场合、时间与基本功能。

表7　伦洞正月祭萨仪式中鬼师哆丢

时间	场合/象征
初一劳丙	开萨坛门：正月祭萨仪式正式开始 关萨坛门：本日祭萨“娱神”部分告一段落
初三、四、五哆耶	开萨坛门：本日祭萨“娱神”部分开始 关萨坛门：本日祭萨“娱神”部分告一段落
初五禧萨	鼓楼祭萨：禧萨仪式的开始 关萨坛门：正月祭萨仪式正式全部结束

整个伦洞祭萨过程中，鬼师一共为祭萨仪式哆丢九次，除了鼓楼念词之外，均是站在萨坛门外念词。从念词内容来看，鬼师透过开门念词恭请萨玛降临而透过关门念词恭请萨玛回坛。从整个仪式来说，这一开一关之间，实际上代表着仪式分别进入不同的程序之中。

关于鬼师的“哆丢”，赵晓楠在其硕士论文中，首先提出其声音属性的问题。他认为既然［dos al］（唱歌）和［dos dius］（念词）在侗语中都是以 dos（唱）作为动词，那么将哆丢翻译成“念词”就是不妥的。（2000）事实上，赵晓楠的疑问不仅来自侗语用词本身，更结合了哆丢在形态上明显的“音乐性”特征。鬼师哆丢时用的言辞，与日常口语最清楚的区别即是其在“韵律”上的要求。这种韵律感配合一定的速度和节奏本身就使得念诵具有歌唱的意

① 南侗的鬼师分为阴师傅和阳师傅两种类型，阴师傅有走阴的本领可以直接与鬼面对面地沟通；而阳师傅不能走阴，其与鬼神沟通的重要力量之一便是“哆丢”诵经。在正月期间，除了祭萨之外，阳师傅还要为伦洞家庭与个人进行“安龙”（建新屋安龙脉仪式）、“改命”（个人消灾仪式）、“添粮”（专为老人延命的仪式）、“修阴功”（专为婴儿延命的仪式）等等仪式。这些仪式中，阳师傅都是通过不同内容的哆丢与神灵鬼魂进行沟通的。

味。再从声调本身来看，伦洞鬼师的祭萨哆丢，在音调上明显分为两种类型，“开门与关门”的哆丢偏向于汉人观念中的“唱”，而“鼓楼祭萨”的哆丢则更偏向于汉人观念中的“念”。

词例1：关门哆丢片段①

Sax，sax

Xeip toik buh，xeip kgongl toik buh，sax nyaoh yanc.

Sax xik nyaoh yanc soh dih guans，soh dih guans jenl，weenh nyinc wanp。

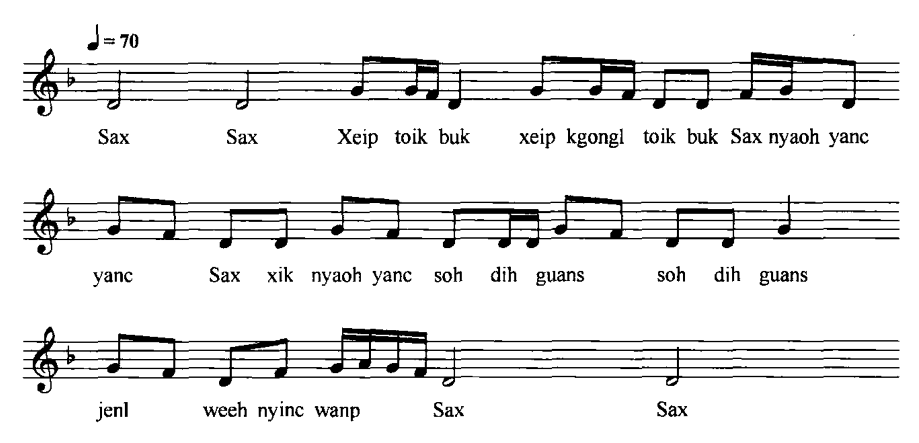
Sax，sax

萨啊萨，师退步，师公退步，萨在屋。

萨岁在屋，坐地管，坐地管众万年安。萨啊萨。

……

谱例1：关门哆丢片段



从局外汉人和音乐学者的角度来看，在笔者的现场感受中，鬼师哆丢“时唱时颂”，那些“唱”的部分听起来已经是汉人乐感中真实的音乐（谱例1）。不过，对于本文来说，笔者更感兴趣的是局内人关于哆丢声音性质极其鲜明的观点。笔者问到的所有伦洞人都明确表示，尽管哆丢也是用［dos］

① 本文中涉及唱词与念词，均是作者于田野作业中收录，并由张勇先生用侗语记录并翻译，在此对张勇先生深表谢意！

（唱）来做动词，但这个［dos］和［dos al］（哆嘎：唱歌）用的dos是两个概念。虽然哆丢听起来像唱歌，但哆丢面对的是鬼，因此鬼师不是在“唱歌”而是在“念经”。对于侗人来说，“唱”歌是人与人之间发生的事情：“如果硬要说哆丢是在唱歌的话，那就是鬼师唱给鬼的吧！”也因如此，当我提出是否可以吧哆丢翻译成“唱经”这一概念时，所有局内人均无一例外地一口否定。

（二）哆耶：颂神育人与同根共娱

伦洞人将整个正月“本寨大祭”分成“劳丙”、“哆耶”、“禧萨”等几个相对独立的部分。“劳丙”在初一的中午，由萨师和鬼师带领各房族代表在萨坛邀请萨玛天子同饮共宴，此举象征着正月祭萨仪式的正式开始；中途历经三天的哆耶歌唱之后，初五的晚上男女青年在鼓楼坪再次以宴请伦洞诸神的名义欢宴，象征着正月祭萨仪式热热闹闹的结束；中间初三到初五的下午均被称为“哆耶”。实际上，这三天白天侗人要为祭祀展开包括哆耶在内的多项展演活动，为什么单以“哆耶”作为三天活动的总称并指代整个仪式呢？伦洞人回答得很清楚：“因为‘哆耶’这些活动是最重要的，参加的人也最多，花的时间也最长。萨玛天子最喜欢热闹，喜欢我们唱歌给她听，所以这三天中唱歌是最重要的。”（伦洞歌师奶春晓口述）

南侗“哆耶”有四个普遍特征：一为以对歌的方式展演，二为全程伴随着简单的身体动作，三为歌词内容极其丰富且成套成韵，四为总是与“祭萨”和“为也”等民俗仪式联系在一起。“哆耶”［dos yeeh］这一概念中，［dos］是“唱”，而［yeeh］则是一个无意义的虚词，只因歌中总是以［yeeh］作为主要衬词，于是将这类歌统称为［yeeh］（耶）或［yeeh al］（耶歌）。如果说“哆耶”这一称谓所强调的是“唱”，那么另一个异名同指的侗语概念“捞堂确”［laos dangc xot］则是在强调耶歌演唱时“舞”动的身体姿态。在这个概念中［laos］是一个动词，意为“进入”某地，［dangc］即是“堂”，在这个词语中特指哆耶的场所，一般来说就在村寨中最宽阔的公共场所“鼓楼坪”。

[xot] 是对 [yeeh] 的另一种称谓，其所强调的是歌唱中的身体行为。由此，南侗人又将哆耶翻译成汉语“踩歌堂”。

音乐史和文学史的研究总是将“耶歌”放在侗族音乐和文学的始端，这样处理的原因之一是来自汉人文献的记载。宋人陆游在《老学庵笔记》中言：“辰、沅、靖州蛮，有仡伶……农隙时，至一二百人为曹，手相握而歌。”“仡伶”是侗人的自称，而“辰、沅、靖”至今仍是侗人的聚居之所。文中关于“一二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之”的描述，与侗族当下的“哆耶”情况几乎别无二致。于是学者们认为侗人“哆耶”和“吹笙”的传统在宋代已经盛行。（张勇 1998）南侗的哆耶总是与特定的民俗事件联系在一起，但无论其发生场景如何，基本形式上有若干共同点：第一，耶歌是集体参与的活动，一般来说分为男女两方哆耶队伍，互相歌唱、应和酬答；第二，耶歌的旋律简单、节奏规整、起伏不大且以不断反复为主要发展手段，同时以“一领众合”和“男女呼应”为主要展演方式；第三，耶歌的歌词涉及侗家生活百态，且成套演唱，用词与韵律均相当考究；第四，耶歌的肢体语言简单统一，以“规律走步”和“转圈而行”为主要特征。

在上述四个共同点的基础之上，根据场景的不同，南侗哆耶又普遍分为“耶堂”和“耶卜”两种类型。“耶堂”总是和“祭萨”仪式联系在一起，尤其是“正月祭萨”仪式中，哆耶是赞美萨玛娱乐众人的最重要且参与面最广的祭祀形式。耶堂的演唱非常有规律，分为“进堂歌”、“转堂歌”和“散堂歌”三个部分。歌词由祖辈流传下来，一般大型且成套，全靠双方歌师用心背诵并引领全场歌唱。耶堂的曲调相对变化较多，针对不同的内容有固定的搭配。相形之下，耶卜主要发生在两寨交往的“为也”场景中，其内容比耶堂要更多地涉及生活的方方面面，如互相赞美村寨鼓楼、人杰地灵。在歌调不断简单反复的同时，耶卜的歌词比起耶堂更加活跃、现实且充满即兴性。

伦洞正月祭萨仪式中，“哆耶”是整个仪式的核心环节。在为期五天的“本寨大祭”中，从初三到初五“哆耶”一共发生三次，从其内容上来看是典型的“耶堂”，不过其中也不乏自由发挥、男女相悦和嬉笑怒骂的活跃场景。而在为期一天的“为也大祭”中，哆耶也是耗时最长且主客两寨互动最为充

分的环节。尽管为也发生在正月，哆耶是祭萨仪式的一个环节，但从演唱内容来看为也大祭中的哆耶性质更倾向于“耶卜”。

1. 颂神育人：本寨大祭中的哆耶

“哆耶”是伦洞正月“本寨大祭”仪式中耗时最长且参与人群最众的环节，整个初三、初四和初五的下午，都有一小时到两小时的集体耶歌对唱，以至于伦洞人直接将初三中午到初五下午的祭萨仪式以“哆耶”相称。这三天下午的哆耶吸引了伦洞几乎全寨人的参与：全体未婚女性和35岁以下的男性形成男女歌队，男女歌师分别带领男女歌队互相应和，寨老和村干部坐在歌堂的中央观耶听歌，其他村民则在歌堂四周听歌观望，把昔日宽敞的鼓楼坪挤得水泄不通。

本寨大祭中的哆耶程序非常严格，内容也大多限定在传统的成套曲目之中，以下为本寨大祭的三天中，男女青年演唱的程序与内容。

初三哆耶

进堂歌

男性歌班：进堂歌六段

女性歌班：根源歌·萨玛歌三段　　男性歌班：根源歌·萨玛歌三段

转堂歌

女性歌班：根源歌·务春歌三段　　男性歌班：根源歌·务春歌三段

女性歌班：根源歌·邓宁三段　　男性歌班：根源歌·邓宁三段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

女性歌班：根源歌·邓错六段　　男性歌班：根源歌·邓错六段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

散堂歌

女性歌班：散堂歌九段

初四哆耶

进堂歌

男性歌班：进堂歌六段

女性歌班：萨玛歌三段　　男性歌班：萨玛歌三段

转堂歌

女性歌班：根源歌·邓苟三段　　男性歌班：根源歌·邓苟三段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

女性歌班：根源歌·父母歌三段　　男性歌班：根源歌·父母歌三段

女性歌班：根源歌·邓岜三段　　男性歌班：根源歌·邓岜三段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

散堂歌

女性歌班：散堂歌九段

初五哆耶

进堂歌

男性歌班：进堂歌六段

女性歌班：萨玛歌三段　　男性歌班：萨玛歌三段

转堂歌

女性歌班：根源歌·务春三段　　男性歌班：根源歌·务春三段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

女性歌班：相骂歌三段　　男性歌班：相骂歌三段

女性歌班：根源歌·邓嘎六段　　男性歌班：根源歌·邓嘎六段

散堂歌

女性歌班：散堂歌九段

从整体结构来看，“本寨大祭”的哆耶由“进堂歌”、“转堂歌”和“散堂歌”三个严格的环节构成。“进堂歌”由男子歌班先开始唱，然后女声起“萨玛歌”三段，男声再酬答三段。这是在众人唱歌之前，迎请萨玛来到歌堂和大家同乐，并请她走在队伍的最前面保佑全寨平安；“转堂歌”是整个哆耶的主体部分，伦洞人将这个部分分为“根源歌”和“相骂歌”两种内容，从演唱的时间比例来看，根源歌占到了绝对的主体，而相骂歌则只是穿插其中。根源歌自伦洞祖辈流传而来，之所以称为“根源歌”，是因为这些歌谣中万物起源的歌占到很大比例，但实际上其中还包含了侗人对日常生活的认知和重要的伦理观念；“散堂歌”由女歌班独立演唱，九段歌的内容主要是对萨玛的感

恩，并以歌声将其送回神坛之中。简言之，哆耶中“进堂歌”和“散堂歌”以“迎神、颂神和送神”为主，而“转堂歌”则以“育人”为主。之所以这样说，除了对哆耶现场的考察，对歌师的采访，更是根据伦洞一本称为《娱乐歌》的世袭相传的“歌书”而来。

这本歌书由伦洞已逝歌师吴文荣抄写，其子吴学斌（现在亦是歌师）收藏。吴文荣将这本书命名为《娱乐歌》是因为：“唱这本书是在正月的时候，大家哆耶一边是唱给萨玛听，一边也是自己在搞娱乐，所以叫这个名字。”（伦洞歌师吴学斌口述）这本书所包含的，实际上是伦洞正月初三到初五哆耶时应该演唱的几乎全部内容。吴学斌说：“这本书就是正月我们哆耶时候唱的歌，基本上全部都在这里面了，我老爸怕以后伦洞人忘了这些歌，正月祭萨不会唱歌或者乱唱歌萨玛是会不高兴的。所以他把这些歌都抄写下来了。”歌书上的歌以“一首”为单位，以男女对唱为线索抄录得整整齐齐。

表 8　伦洞《娱乐歌》歌书主要内容

	歌书命名	汉语翻译	主要内容
进堂	捞堂错	进堂歌	进堂哆耶之前以歌唱召集众人、请神同乐并祈求平安
	刷子	萨玛歌	赞美萨岁并歌唱萨玛的战斗事迹
转堂	务春	春天歌	春天来了，劝人开始务农，并珍惜青春时光
	父母	父母歌	以孝顺父母为主题，并有对女性命运的叹息
	正月传头	十二月歌	以十二种动物比拟十二月，详尽描述每个应该做些什么
	正月啾啾	十二月鸟虫歌	啾啾是鸟鸣的声音，此歌以月为单位讲自然界的鸟与虫
	腊宿	生肖歌	用故事的方式描述十二生肖的特点
	邓多	数字根源	用谜语的方式，将数字与日常生活联系在一起
	邓错	哆耶的根源	耶歌与哆耶习俗的来源
	邓贫	哆耶的根源	另一种版本的耶歌与哆耶习俗的来源
	邓惜	甲子的根源	天干地支的根源故事
	邓歌	歌的根源	侗歌根源的故事
	邓定	为也的根源	侗人为也的根源故事
	邓宁	人的根源	天地、自然万物和人之来源的故事

（续表）

	歌书命名	汉语翻译	主要内容
	邓岜	雷的根源	打雷下雨等自然现象的来源
	邓太阳	太阳的根源	太阳来源的传说
	邓风	风的根源	风之来源的传说
	邓芦笙	芦笙根源	芦笙以及芦笙风俗之来源的故事
	邓水	水的根源	水之来源的传说
	邓火	火的根源	火之来源的传说
	邓苟	稻谷的根源	稻谷之来源的传说
散堂	散堂	散堂歌	感恩萨玛前来与村民同乐，告诉她哆耶已经结束，请求萨玛回归萨坛

词例2："进堂歌"片段

（第一段）牵萨走，牵萨行走路漫漫。今天吉利牵萨走，只有郎君聪明牵她萨进堂。

（第二段）牵萨走，牵萨行走河坎上。手持草表铜锣鸣，铜锣扑地罩四方。今日吉利牵萨走，只有郎君聪明牵她萨进堂。

（第三段）进堂确，一确左来二确右。二确右来，要你萨领先，要萨领先放歌喉。

词例3："萨岁歌"片段

（女问）样样一，一个哪样给姣提？凡是哪样都是一？唯一哪样圆圆，给咱祭萨岁？

（男答）样样一，一把雨伞给姣提。凡是哪样都是一，一个铜锣圆圆给咱祭萨岁。

……

词例4："人的根源歌"片段

（女问）上古世上无人烟，谁人抱蛋把人类来繁衍？她共抱了几个蛋？抱得几月零几天？

（男答）上古世上无人烟，"广元"抱蛋才得人类在世间。她共抱了四个蛋，抱得三百零十天。

……

词例5："歌的根源歌"片段

（女问）谁人母亲死了谁人葬？谁人葬母在坡脚？几年长出什么树？什么树叶全是歌？
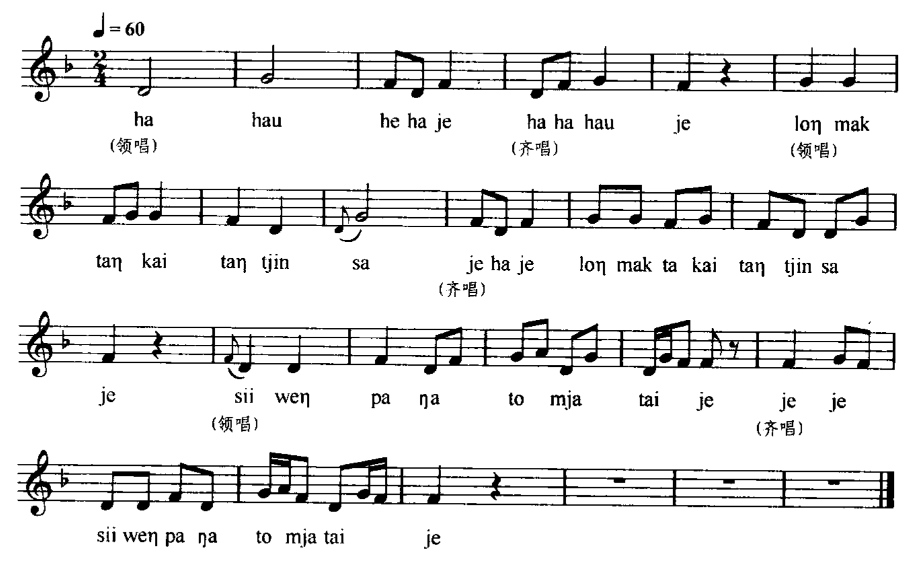
（男答）办固的母亲死了办固葬，办固葬母在坡脚。半年长出一棵梭罗树，每块树叶都有歌。

……

以上诸多歌词，在哆耶时主要用三种调子演唱：（1）哆耶音调基本原型；（2）哆耶音调变体；（3）融合了大歌风格的哆耶音调。哆耶音调原型用于绝大多数耶歌，除了散堂歌和父母歌以外，《娱乐歌》上面的所有耶歌均是用此音调演唱（见谱例2）。父母歌的音调用伦洞人的话来说是一种"比较忧伤"的音调，其速度比哆耶音调原型慢了近一倍，但旋律轮廓并没有发生改变。女声歌队的散堂歌有一种特殊的音调，无论在旋律上还是唱法上都与大歌音调极为相近，这种耶歌的唱法非常典型地说明了伦洞侗寨处于大歌流行区与耶歌流行区重叠交界的位置（见谱例3）。

2003年夏天，我在伦洞首次见到《娱乐歌》歌书和吴文荣先生，老人家拿着歌书一首一首地告诉我歌谣的含义及其和侗人生活的关系。在老人的讲述中，那些我原本看不懂的侗音文字显得无比鲜活，我眼前所呈现的是一个侗人特有的宇宙世界，是侗人对整个天地人伦、万物渊源的独特理解。我告诉老人

谱例2：哆耶音调原型·“进堂歌”片段



谱例3：与大歌风格相融合的哆耶音调·“散堂歌”片段

♩=60

Ya Hao Hei Ya Yang Ha Hao Ye a Ye Hung Shu Liu Hui Ya
(领唱) (合唱) (领唱)

Hao Hei Ya Hei ei ei Hei Ha Ye Meng Ying Li Sui Meng Ying Liu Hui
(合唱) (领唱)

Hao Hei Ya Ya Hei Ye

Ya Hao He Ya Hei ei ei Hei Ha Ye
(合唱)

Ya Hei Ye

家这本书的珍贵是用金钱所不能交换的，因为这是伦洞人独立于南侗，南侗人独立于世界的一种根本。老人家一句话说到问题的关键：“书是死的，人是活的，年轻人要是不爱唱不爱学，这本书也就没有价值了。”2006年正月，我随着小黄人再次来到伦洞，吴文荣老歌师已经去世一年了。唏嘘感叹生命无常之余，我赶紧追问《娱乐歌》的下落。所幸的是，吴学斌已经继承父亲的衣钵，成为伦洞年轻一代的歌师，歌书自然被他完整地保留着。2009年正月，我终于在伦洞正月大祭中，亲眼见到伦洞年轻人如何用一个月的时间来学习背诵“根源歌”，并亲耳听到他们在歌场上在歌师的带领下流畅地应答。

我之所以认为伦洞正月“本寨大祭”中的哆耶在本质上是“颂神育人”的，是因为从根源歌的代代传承歌唱中，我真正深刻体会到，对于无文字传统的侗人来说，歌唱的意味何其深刻，歌唱的力量何其强大，歌唱与人类的生活何其息息相关。透过这一年一度的反复学习、展演、传承和聆听，侗人在向自己和后人传达一整套完整的世界观。这其中不仅宏观地蕴涵着天人关系、万物渊源这些抽象的宇宙意识，人伦道德、男女婚恋等等族群的价值观念，还微观地诠释着日月轮回、春耕夏种等等农耕生活中常见而又微妙的细节。这一整套世界观，年轻的侗人男女在正月祭萨哆耶的三天中，带着虔诚之心和敬畏之情唱给大神萨玛听，也唱给自己听。侗人，在歌唱的学习和展演中世袭传承着这套安身立命的根源歌，也由此获得一个村落单位或族群单位独立于世的精神资本。

根源歌传布在南侗耶歌流行的诸村落，因为口传心授及其与本土口音及语言习惯相融合的缘故，每一个村寨的根源歌都有自己的特点。因此一般来说，本寨的根源歌大多只在本寨及附近村寨中流传。正因如此，根源歌成为南侗近地缘人群认同的一个重要文化符号。尤其这种歌谣大多只在本寨祭萨仪式中演唱，更使得本寨人在大神萨玛降临的氛围中，在青年男女的对歌声中对同处一亲缘与地缘村落人群产生强烈的认同与归属意识。事实上，以血缘关系为根基、以姻亲关系为纽带的同村人群，也的确是传统南侗人赖以为生的人群单位。

根源歌是肃穆的，而年轻人总是活泼的。于是，哆耶的歌场中，根源歌对唱的间隙，总是传来阵阵“相骂歌”的声音。而且从初三到初五的歌唱记录

中，可以轻易地发现，相骂歌所占的比例越来越大，好耍的年轻人显然更喜欢这种即兴演唱、互相逗乐的歌谣。如果说，根源歌所强调的是村落人群之间的血亲关系的话，那么相骂歌所促成的即是构成房族之间婚姻流动的姻亲关系。实际上，这种歌谣不仅在“耶堂”中有所展现，在“耶卜”中更占有重要角色。因此本文将其放在下一部分一起分析。

2. 同根共娱：为也大祭中的哆耶

尽管2006年的“为也大祭”发生在正月期间，而且哆耶的程序完全按照“耶堂”的三段式进行，但仔细观察“转堂歌”的具体内容，便会觉得这场哆耶非常具有“耶卜”的风格，或者说至少融合了“耶卜”的内容。

2006年正月十一为也祭萨哆耶曲目

进堂歌（均由主寨歌师领唱）

主客寨男性歌班：进堂歌六段

主客寨女性歌班：萨玛歌三段　　主客寨男性歌班：萨玛歌三段

转堂歌

客寨女性歌班：赞主寨歌三段　　主寨男性歌班：赞客寨歌三段

主寨女性歌班：赞客寨歌三段　　客寨男性歌班：赞主寨歌三段

主客寨女性歌班：故事歌三段，客寨领唱

主客寨男性歌班：陪故事歌三段，主寨领唱

主客寨女性歌班：故事歌三段，客寨领唱

主客寨男性歌班：陪故事歌三段，主寨领唱

主寨女性歌班：相骂歌三段　　客寨男性歌班：相骂歌三段

主寨女性歌班：相骂歌三段　　客寨男性歌班：相骂歌三段

散堂歌

主寨女性歌班：散堂歌九段

“为也大祭”中的进堂歌、散堂歌与“本寨大祭”中的并无二致，唯一不同的是，客寨的男女歌班在进堂歌时分别加入到主寨的男女歌班中。在主寨歌师的带领下，同声赞美萨玛、迎请萨玛。也就是说，两种哆耶的不同点主要体现在“转堂”这个环节。在为也大祭中，来自两寨的青年男女没有演唱“根

源歌”，而唱了“赞美歌”、“故事歌”和“相骂歌”三种形式的歌谣。

“赞美歌”是为也哆耶中一定要唱的歌谣类型。来自异地的歌班通过对歌相互赞美对方的青年、村寨、鼓楼、花轿或经济实力等等，通过这样的夸赞拉近双方距离并互相表达倾慕和好感。与之形成鲜明对照，并达到异曲同工之效果的是“相骂歌”。相骂歌是一种半即兴性质的耶歌，歌师在歌场上见对方歌班出现记不住歌词等等纰漏，便会率领歌队以开玩笑的形式奚落对方，而对方歌班也会在自我辩护的同时趁机反驳，“相骂”由此开始。相骂的内容涉及日常生活的点滴细节，往往从歌艺延伸到现实生活中一些有趣可笑的场景。双方实际上是在通过互相奚落调侃，比赛歌艺、智慧和即兴的能力。歌师在“斗耶”中起到了至关重要的作用，一个好的歌师能即兴编撰出有趣搞笑、韵律整齐且贴近现实生活的歌词，并由此得到人们极大的敬重。一般来说，斗耶最后不会演变成一场骂战，歌师会见机行事，有技巧地将“相骂”再次引回到“相赞”的场面。在这赞美与调侃之间，参与哆耶的主客双方在实力和智慧的交锋中，在嬉笑怒骂中建立起深厚的友情。

词例6：赞美歌片段——客寨赞主寨

（第一段）好村寨，好村好寨有好人。这里老人都长寿，人人健康享高龄。铁箍箍桶桶不漏，木匠艺高屋不倾。老人管寨人团结，男女老少一条心。

（第二段）好村寨，好村好寨有好人。这里大伯人心善，待人和气又公平。客人到家先请坐，倒茶递烟忙不赢。远亲近友都一样，大人小孩从不分。

（第三段）好村寨，好村好寨有好人。这里大妈多贤惠，疼爱儿媳与孙孙。管好孙儿人称赞，疼爱媳妇有美名。家禽家畜勤喂养，儿子媳妇免操心。

词例7：相骂歌片段

主寨女歌班：看你相貌不像“耶师”倒像打工仔，既然你是耶师为

何还要看书本。今天你带着歌本来唱歌，丢尽脸面算不得歌师。

客寨男歌班：大家侧耳静静听，姑娘骂人太伤心。你们虽然会唱歌，歌声不比我们强。我的歌声过江河，村村寨寨人爱听。

尽管赞美歌很慷慨，相骂歌很热闹，但在整个为也哆耶现场用时最长的其实是"故事歌"。故事歌由客寨男女歌师引领，主客两寨男女歌班共同演唱。关于这样的现场处理，后来伦洞的歌师解释道："我们两个寨子各自都有自己成套的传统耶歌，但是他们不会唱我们的，我们也不会唱他们的，所以没办法对像'根源歌'这类型的歌。我们作为主人一定要让客人觉得很有脸面，所以只能由他们的歌师来主动选择他们会唱的耶歌来对。"这种处理方式，实际上是南侗为也哆耶中一个不成文的规矩，所体现的是两个远地缘关系寨在缺乏歌谣共性的情况下如何沟通协调。

事实上，对为也大祭中哆耶的理解，只有将上述所有类型的歌谣进行综合权衡才能更加深刻。简单来说，进堂歌、散堂歌和故事歌所表达的是主客双方村寨在共同信仰一个英雄祖先的心理基础上的彼此认同。透过对萨玛的共同的崇敬和赞美，双方歌班代表主客两寨全体民众在歌声达成一种"虚拟血亲"的共认关系；反之，赞美歌和相骂歌则集中体现了共认一族的前提下，以地缘为单位的清楚区分。不过，双方歌班在歌场中互相以"情哥"、"情妹"相称，在地缘区分的基础上又发展出一种虚拟的姻亲认同。

两寨之间在正月期间"为也"的时候，为什么要一起举行"祭萨"仪式？这一仪式对于两寨之间关系的建立有何特别的意味？伦洞人说："为也有时候祭萨，是古代传下来的规矩，也是表示对客人最大的尊重。萨玛是我们的祖先，也是他们的祖先，我们侗族在根本上是一样的。"民间所强调的"根"在人类学的族群研究中被提炼为"根基理论"，其基本观点是认为族群认同的产生主要是来自于一种根基性的情感联系（Primordial attachment）。（王明珂 1997：37）王明珂将此"根基情感"与"英雄祖先"这一历史符号联系在一起，并认为"族群"在这个层面上是指一种以"共同起源记忆"，共同的血缘或仿真血缘记忆来凝聚的人群。而对"英雄祖先"的信仰则是族群认同的形

成的核心力量。（王明珂 1997：41—94）由此来理解，作为“为也”高潮的“祭萨哆耶”，在本质上是两寨众人通过仪式行为来想象、呈现和表演一种对于共同英雄始祖的认同和膜拜。这种认同以“侗人（族）”身份为基础，“萨岁”由此成为凝聚远地缘关系之“同族”人群的情感和血脉“根基”。

（三）大歌小歌：地缘区分与亲缘建构

在伦洞中老年人的回忆中，正月祭萨期间，伦洞侗寨整日歌声不绝。尤其是初三到初五，人们在下午参加集体哆耶之后，还要整晚以唱大歌或小歌的方式沟通作乐，男女青年往往歌唱嬉戏直至天光放亮才困倦之极地睡去。我常听热爱唱歌的中年妇女感慨地说：“我们年轻的时候就盼着过年，过年是最热闹的。大家下午哆耶，晚上就去鼓楼唱大歌或者在家里唱小歌。初三到初五，每天晚上鼓楼都肯定有男女歌班在对歌。初五过了，我们就和别的寨子为也，要么唱侗戏，要么唱大歌小歌，热闹得很，一直搞到十五才结束。”在无文字传统的南侗生活中，歌唱无疑是人群之间互动（或集体之间或个人之间、或整合或区分）的主要手段。对歌，一方面通过介入婚恋关系的缔结而复制南侗亲属制度，一方面成为不同地方的人群交往中最常见的互动方式并由此建构南侗特有的地缘关系。正月祭萨，既是人神沟通的重要时刻，也是一年之中，各种关系的人群交往最频繁的时段。人们通过哆丢、哆耶沟通神灵、赞颂萨玛，同时也在大神萨玛的眷顾之下，唱着大歌、小歌交流男女之悦、主客之情。

1. 地缘关系的认同与区分

笔者曾对南侗（主要是六洞、二千九一带）的大歌、小歌做过深入的专题研究，结合正月祭萨这一特殊的仪式场合，笔者认为我们可以从大歌的“曲库”和小歌的“曲种”这两个特殊的视角，来观察南侗人群如何在仪式中透过歌唱建构层次分明的地缘关系。

在南侗大歌流行区域，以大歌对唱为核心的歌俗活动，是男女群体交往最重要的途径。在一个结构相似的歌俗活动框架之下，对唱的内容，成为认知对歌双方关系的主要视角。同在一个村庄（近地缘关系）的男女歌班的对唱和

来自两个不同村庄（远地缘关系）的男女歌班的对唱，在曲目的选择上有明显的差别。这种差别的产生，主要源自双方歌班在曲库上的共性与差异。下文，笔者以伦洞女性歌班的曲库以及她们与不同人群对歌所选择的曲目为例，说明大歌对唱如何介入到人群地缘关系的建构之中。

表 9　伦洞侗寨女性歌班大歌主要曲库

歌　类	汉　称	典型曲目
噢嗨顶	见礼歌	两种本地音调的噢嗨顶
嘎话吞	短句歌	嘎伦洞、嘎四寨、嘎小黄、嘎高增、嘎岩洞、嘎托里、嘎黄冈、嘎纪堂、嘎乜洞、嘎高苟、嘎乐虽、嘎串珠；另有“嘎所”（声音歌）数首
嘎话延	长句歌	嘎径行、嘎亨尼、嘎阳岁、嘎央、嘎亨补亨奶、嘎奶老奶为、嘎窘红、嘎果吧、嘎公行
嘎君老	故事歌	嘎祝英台、嘎三郎娥妹、嘎元董、嘎萨拉、嘎鲜呗、嘎美道、嘎孟龙、嘎美标、嘎顿、嘎文

伦洞是个人口较少的小寨，而且一直以来生育率偏低，因此寨里的孩子并没有以房族（血缘）为单位组成歌班。只要是伦洞村的孩子，年龄相同或相近（差距在 3 岁之内）的女孩到了六七岁便会组成一个歌班，而男孩们只要是同一个辈分的也可组成歌班。伦洞现有老年和中年男女几位歌师，他们在歌班成员直系亲属的协助下负责向寨内所有歌班传授大歌技艺。作为一种对唱型的歌种，大歌的传承以同性相传为主要方式，女性歌班只学习一首歌谣中女子歌唱的部分，男性反之亦然。因此，男女歌师之间在曲库上的统一和呼应就成为男女歌班之间是否能和谐歌唱的决定性原因。伦洞的男女歌师，生长生活在同一村庄，对对方的曲库非常熟悉，因此大歌的传承非常有针对性。换句话说，因为歌师传歌的缘故，伦洞男女歌班在彼此对歌时形成了一些固定的套路，并与特定的曲目联系在一起。这个套路，只有伦洞人自己谙熟于心，也只运用于伦洞男女歌班彼此对歌的场景中。所谓“套路”，其特点主要表现在对歌曲目的选择上，即是在对歌时更多地选择“短句歌”作为对唱曲目。与长句歌相比，各寨流传的短句歌具有明显的地缘个性。有的村寨的短句歌强调旋

律的丰富，有的村寨重视歌词用韵的准确，还有的关注歌词的成套对应，各寨的短句歌由此形成了自己的风格，主要在村寨内部歌班对歌中演唱。正月初五之前，伦洞人只会与本寨的异性歌班进行对唱，因此“短句歌”成为了这段时间鼓楼对歌中常常听到的歌谣。

正月初六之后，南侗各寨之间展开各种目的的为也，歌班要么出访对歌，要么在家接待大批客人的到来。与本寨异性歌班对歌不同的是，主客寨异性歌班之间在对唱曲目的选择上明显倾向于“长句歌”。在笔者对南侗大歌流行村寨的普遍访问中，这是一个较为普遍的规律。从曲目的流布上来看，长句歌可以分作两类：A类曲目几乎传唱于整个嘎老流行区域，B类曲目主要是某一个片区之内各村寨共享。从二十余相关村寨的调查来看，A类曲目包括：嘎亨尼、嘎阳岁、嘎径行、嘎果巴等。这些曲目在大歌传唱区域广泛流行着并成为各寨各歌班的保留曲目和大歌传承的重点曲目。在远地缘的异寨异性歌班对歌中，在对彼此不太了解的情况下，人们往往将上述曲目作为鼓楼对歌的首选。十九岁的小黄姑娘蓝梦到伦洞做客，谈到鼓楼大歌对唱与人际交往的关系，她说：“我们去外面和人家为也，也不晓得人家都会些什么歌，但是嘎亨尼、嘎阳岁、嘎径行这些歌我们侗家人一般都会唱，所以和陌生的歌班对歌我们就主要唱这些歌。这些歌很长，一首对下来就是1个小时左右。我们和伦洞的男子原本不怎么熟悉，但是在鼓楼唱了很长时间的歌，然后他们又请我们吃饭，很自然地就熟了。”因此，以这类歌谣为媒介，在为也中就算是从未谋面的两个异寨异性歌班也可以通过鼓楼对歌达成某种默契。长句歌中的B类歌谣主要流传在某一片区或在传统上有为也关系的几个村寨中，比A类歌谣更具地域局限性。如果将A类歌谣和B类歌谣放在一起观察，会发觉地缘关系越远平时走动越稀松的村寨，其曲库重叠性越小，对歌时可供选择的曲目越有限。

透过对大歌曲库选择规律的研究，可以清楚地发现正月祭萨仪式中，伦洞人是如何透过大歌对唱来区分本寨人与异乡人。在初五之前本寨大祭中，伦洞歌班只与本寨异性歌班对唱，他们在共认一祖的前提下，在本寨特有的套路下对唱大歌，歌唱的男女青年不仅属于同一地缘单位且处于纠缠的亲缘关系之中，双方的感情和认同显然愈加深厚；初六之后的为也大祭中，伦洞歌班开始

与外寨异性歌班展开热烈的鼓楼对歌，同样在共认一祖的热络中，异寨异性歌班的大歌展演却明确地区分了彼此的地缘身份与认同。如同哆耶中的相骂歌一样，尽管双方男女几乎没有机会发展姻亲关系，但大歌中却互相以情哥、情妹相称。这种称谓，不仅使唱着情歌的双方备感亲切，而且在对歌的过程中建立了一种虚拟的姻亲关系。

本文对“小歌”这一颇具争议的概念的使用，是建立在伦洞人对“小歌”这一提法老老少少一再认同的基础上。伦洞人认为“小歌”是他们的一个传统侗语概念 [al lagx] 准确的翻译，所指代的就是那些“两个男女单独唱的歌”。如此说来，在伦洞被称为小歌的歌种包括了琵琶歌、牛腿琴歌、河边歌、山歌、笛子歌、木叶歌这五类歌种，其中琵琶歌、牛腿琴歌与河边歌是在正月祭萨的夜晚，男女相聚行歌坐月时常常演唱的歌谣。在初五之前的本寨大祭中，伦洞人歌堂相聚的夜晚，他们会与本寨异性任意对唱琵琶歌、牛腿琴歌和河边歌。但在初六之后的为也大祭中，在与来自不同村落的客人相聚而歌时，伦洞人会根据对方的地缘身份选择不同的歌种两两应和。

伦洞侗寨隶属六洞地域并与贯洞、龙图连成一片，这一带在传统上非常擅长琵琶歌，琵琶歌是本地人行歌坐月时惯用的歌谣。但伦洞人非常特殊，他们不仅精通琵琶歌，而且对相邻的二千九流传的牛腿琴歌和沿河而下的寨子喜欢的河边歌也相当熟稔。在伦洞人自己的解释中，是寨子的空间位置决定了他们擅歌的传统：“我们寨子这个位置正好是在交界的地方，我们的人喜欢出去和人交往，所以广西那边的河边歌、二千九洞的牛腿歌、六洞的琵琶歌都要会唱才行，交往起来才热闹嘛……”（伦洞歌师吴学斌口述）据老人们说，伦洞人向外寨人学小歌的传统从民国之初就已经风行并延续至今。无怪乎伦洞当下的年轻人已经将牛腿琴歌和河边歌纳入到自己村寨的传统歌谣中，认为这些歌历来就在伦洞延续。不过他们也很清楚，和二千九的寨子交往就要唱牛腿琴歌，和沿河而下的寨子交往就应唱河边歌，而和本地六洞人唱歌最好选择琵琶歌。歌种，在此成为地缘关系的象征。也因此在“为也大祭”中，是前来为也的客寨的地理位置和小歌歌种倾向决定了主客两寨选择何种歌谣两两对歌应答。

2. 亲缘关系的展演与复制

作为一个小型内婚制社区，直至今日，伦洞的婚恋制度仍建立在内部四大房族彼此通婚的基础之上。也就是说，伦洞村的男子终其一生只属于一个房族且世代延续，而通过有规律的内婚，女人在各房族之间转换使得四大房族之间血脉相连。仅600人的伦洞村，村民之间的亲属关系一方面盘根错节，一方面姻亲与血亲之间分得清清楚楚。整个伦洞在地缘与亲缘的重叠之下，形成了一个超稳定的小型农业社群。作为一个男女基本平权，并以寨老会议和传统公序良俗来管理制约的社会，伦洞内部的社群结构并没有出现明显的纵向社会分层，因此，横向的亲属制度和亲缘关系成为伦洞传统社会结构的核心团聚力。对亲属制度和亲缘关系的复制，也因此成为伦洞社区得以代代相传、世袭而生的关键。

保证亲缘关系得以延续复制的核心社会制度是婚姻制度和婚恋习俗，而歌唱（尤其是大歌、小歌）的传承与展演，是婚姻制度和婚恋习俗中的核心环节。简单来说，歌唱的传承依靠血亲关系的支撑，而歌唱的展演则成为姻亲关系缔结的纽带。伦洞大歌、小歌的传承以地缘、血缘为基础世代因袭。年龄和辈分，是大歌歌班组成的最核心的因素。从表面上看，歌班是以地缘为单位建立的，但实际上，父母亲会充分介入到儿女歌唱的学习中。

尽管伦洞男女从小生长在一起，彼此早已熟悉，但婚恋关系的达成还是建立在以歌唱为核心的互动制度之中。伦洞祖辈为本寨未婚青年男女以婚姻为目的有规律的交往制订了一整套仪式化的歌唱习俗，这套习俗也成为伦洞年轻人农闲时期最频繁的娱乐与交往方式。尤其在与外界交通极为不便、尚未通电的20世纪90年代之前，歌唱互动可以说是年轻人最喜欢也是最依赖的娱乐方式。每每农闲节庆，尤其是过年、吃新节这两个大节，伦洞未婚男性歌班便会频繁地正式邀约未婚女性歌班到鼓楼对唱大歌。“鼓楼对歌”是一套以大歌对唱为核心的仪式化的男女互动程序。从傍晚邀请姑娘盛装去鼓楼唱歌，到歌唱结束男女欢聚的盛宴，再到盛宴之后的嬉戏缠绵，整个过程以歌唱为由头展开，以男女相悦为目的而进行。

大歌对唱以歌班为单位，成为伦洞年轻男女“群体交往”的主要方式。

而双方“个人关系”的更进一步发展则与男女之间的小歌对唱密切相关。在没有电视等其他娱乐方式的旧时伦洞，农闲时期的夜晚满寨歌声。年轻人要么聚在一起学唱大歌，要么在歌堂里对唱小歌。伦洞人擅唱小歌闻名于四里八乡，琵琶歌、牛腿琴歌、河边歌都是伦洞歌堂中常常演唱的歌种。大歌的歌词多以男女感情为主题，小歌则全是情歌，伦洞人从十一二岁开始以异性交往为目标演唱这些歌谣，歌唱对其婚恋观念和两性感情的影响不言而喻。大歌的对唱建立在群体交往的基础之上，因此歌唱双方的关系无甚禁忌，未婚的女子歌班可以和任何一个男性歌班对歌，只是同一家庭的亲属要在个人间稍作回避。相形之下，男女个体之间的小歌对唱之目的直奔婚姻，歌唱双方由此更注重亲属关系。一般来说，同属一个房族的未婚男女以兄妹相称不会论及婚嫁，因此也忌讳彼此对唱小歌。

以年度轮回的正月“本寨大祭”，通过“祭祖”仪式、“婚礼”仪式、“禧萨”仪式和仪式化的“大歌、小歌展演”集中而充分地呈现、强调并复制着伦洞的亲属制度和婚恋风习。从腊月三十到正月初一，伦洞不断上演着大大小小的祭祖仪式，其中最庞大的仪式莫过于以房族为单位对本房祖先的集体祭祀。尽管部分姻亲家族的成员被邀请共同参与祭祖仪式，但祭祖仪式所强调的是血亲的纯正和世袭绵延。反之在正月初二的婚礼中，男方和女方家庭大型的礼物交换和亲属流动，所夸耀的则是两个房族之间因婚姻而产生的姻亲关系。尽管伦洞的婚礼仪式中没有强调歌唱的因素，但婚姻的缔结实际上是男女青年仪式化、制度化歌唱互动的结果。在伦洞老年人的记忆中，正月初三、初四、初五的夜晚伦洞鼓楼必定篝火熊熊、大歌嘹亮，没能到鼓楼唱歌的男女青年也凑在一处以小歌作乐。这三天在鼓楼里唱歌的主要是适婚男女歌班，老年人则在鼓楼附近另外燃起一堆篝火，听子孙们歌唱不绝。老人的在场，为男女青年的鼓楼对歌平添了几分制度化的意味。这种制度化到了初五的“禧萨”演变成一场真正的仪式。

“禧萨”仪式的主题是全寨35岁以下男性与未婚女性（十一二岁以上）通过盛宴狂欢的方式向大神萨玛及伦洞诸神表达至高无上的敬意，并祈求诸神对伦洞人尤其是年轻人的庇佑。仪式的组织者是寨老村干，执仪者是鬼师、萨

师，尽管他们没有和年轻人一起饕餮盛宴，但全程陪在一旁看护，并介入到青年人与诸神的沟通之中。鬼师在聚餐开始之前，请来大神萨玛与年轻人共饮同乐，寨老则带领他们向诸神一次次呼喊赞美并敬献美酒以祈福，村干部讲述习俗的由来并鼓动男女青年欢喜热闹。毫不夸张地说，这场人神共娱的盛宴成为伦洞青年男女正月互动的高潮。姑娘们为男子们敬酒不停、酒歌不断，而喝到半醉的男子也往往互相搭着肩膀、趁着酒性大声唱歌。仪式以一对男女歌班进鼓楼正式对唱大歌作为结束，这一场大歌预示着整个正月伦洞人将以歌作乐的频繁互动。

整体地观察正月伦洞“本寨大祭”，会从初一到初五的程序安排中体会到这一年一度以祭萨大神萨玛为主旨的大型仪式，从头到尾有计划有步骤地穿插着结构级序清晰的村落内部人群互动。透过这种密集而仪式化的内部互动，伦洞人年复一年地展演并强化其传统亲缘关系和婚恋习俗，并由此在神恩的眷顾下，不断复制一个亲缘与地缘相重叠的、超稳定的村落社群结构。

（四）芦笙：敬神音调与结构介入

以锣鼓伴奏的芦笙，是整个祭萨仪式中唯一的纯乐器演奏形式。这种情况，与南侗音乐体系向歌唱的整体侧重是一致的。尽管南侗人在其日常生活中少用纯器乐形式表达，但“芦笙”这一种乐器却在南侗人的生活中占有举足轻重的位置。事实上，芦笙的展演总是和“聚众”的场合联系在一起，渗透在南侗几乎所有以群体为单位的民俗节庆场合中，并在不同场景中扮演着诸种不可替代的角色。在伦洞正月祭萨仪式中，芦笙的声音从头到尾贯穿于整个仪式。

为了正月隆重的祭萨，伦洞人每年都会去不远的岑引村订购一堂新的芦笙。所谓“一堂”，是指若干把形制相同而型号不同的芦笙。根据不同的需要，一堂芦笙在数量上可多可少，但是在型号和型号比例上却有严格的要求。一般来说，最小号的高音芦笙（侗语称伦腊［lenc lagx］）和最大号的低音芦笙（侗语称伦老［lenc laox］）只需各两支，而中号的次高音芦笙（侗语称伦

拌或伦峨［lenc ngox］）和中大号的中音芦笙（侗语称伦阔［lenc liogc］）在乐队中主奏旋律，因此各需3—5支以上。伦洞祭萨中所用的芦笙队是一支由七人组成的小型芦笙队，其中三人演奏次高音芦笙、三人演奏中音芦笙，一人演奏低音芦笙。关于这样的型号配置，芦笙队队长说："伦拌和伦阔肯定是最重要的，伦拌负责吹调子，伦阔在它下面一起也吹调子，声音听起来就厚实了。伦老虽然只有一支，但它吹的低音使得芦笙队听起来有底气，整个音乐这样才成气候。"

透过与芦笙队的深度访谈，笔者了解到在伦洞人的观念中，其芦笙音乐主要分为两种类型，一类曲目专门在"赛芦笙"的比赛中使用，另一类则常用于日常节日之中。后者共有七首常用曲目，各自又有专门的使用场合。

表10　伦洞民俗节庆中芦笙曲目及使用方式

<table>
<tr><th>曲　目</th><th>演奏场景</th><th>形态说明</th></tr>
<tr><td>伦萨三首</td><td>各种祭祀萨玛的仪式中</td><td>快曲：同一旋律以稍加变奏的方式重复三次而形成三首曲子</td></tr>
<tr><td>伦确一首</td><td rowspan="2">各种祭祀萨玛的仪式中的"转寨"或"路途"之中，便是萨玛随行</td><td>慢曲：将伦萨快曲的主题旋律以行进的步伐为标准放慢若干倍演奏</td></tr>
<tr><td>伦恰边一首</td><td>慢曲：由六个音按一定顺序反复演奏组成的乐曲，演奏时根据行进步伐，每个音吹奏六次接下一个音</td></tr>
<tr><td>伦黄冈一首</td><td rowspan="2">各种娱乐活动中，村民集体出行或迎接客人集体来访的路途中</td><td>慢曲：有一个短小的序奏，之后是由三段旋律以aa-bb-cc的方式构成的乐曲</td></tr>
<tr><td>伦断鼻一首</td><td>慢曲：该曲因中间有一个突然的长休止而被称为断鼻，曲体结构同伦黄冈</td></tr>
</table>

上表显示，伦洞民俗节庆场合使用的芦笙曲目可以分为两种类型，"伦萨"、"伦确"和"伦恰边"用于祭萨仪式及其相关场合，"伦黄冈"和"论断鼻"则主要用于各种娱乐活动之中。也就是说，整个正月祭萨仪式中，芦笙队都只能演奏前三种曲目以示意大神萨玛的在场，而"伦萨"曲则成为正月祭萨中芦笙演奏的核心音调。伦萨的演奏伴以简单的、不断反复的锣鼓，同

时演奏者们在吹奏芦笙时随着有规律的节奏不断左右摇摆身体。伦洞的芦笙乐队全部由男性掌控，在正月祭萨仪式之前便要由寨老在全寨会吹笙的男子中选出最好的芦笙能手组成芦笙乐队。纵观整个仪式中芦笙队出现的时间、场景、频率和行为，便会很清楚地理解芦笙队在祭萨仪式中极其重要的地位。

表 11　伦洞正月祭萨中的芦笙使用

曲　目	运用场合与发生地点	一般象征意义
伦　萨	初一、初三、初四、初五、十一仪式开始前，在鼓楼坪	召集仪式参与者在鼓楼坪集合，并宣告仪式开始
	初一、初三、初四、初五、十一仪式进行中，在萨坛	芦笙队代表全寨民众朝贺并迎请萨玛
	初一、初三、初四、初五、十一仪式进行中，在鼓楼坪	表示大神萨玛在场与民同乐
	初一、初三、初四、初五、十一仪式结束时，在鼓楼坪	象征这一天祭萨活动之结束
伦确/伦恰边	初三、初四、初五、十一仪式进行中之“转寨”环节	以伦萨慢曲和伦恰边伴随整个转寨过程，并以此隐喻大神萨玛的在场

透过上表可以清楚看到，芦笙的演奏渗透在整个祭萨仪式之中，并在不同的场合以不同的音调表达着不同寓意。对于伦洞人来说，芦笙音乐与其说是一种音乐符号，不如说是一种文化象征符号。简而言之，芦笙在整个祭萨仪式中同时扮演着三种角色。第一，人神交流的符号：鬼师以哆丢迎请萨玛，人们则以伦萨曲表达对萨玛的赞颂，同时在转寨等仪式程序中通过伦萨和伦确象征萨玛大神的在场；第二，寨际区分与认同的符号：作为一种各寨共有的乐器，芦笙是南侗村寨认同的音乐符号。各寨都有伦萨曲但音调各不相同，因此伦萨的音调亦成为寨际区分和本寨认同的声音符号；第三，聚众的信号：作为一种召集民众的声音信号，芦笙曲在不同场合的演奏具有不同的“语意”，熟悉仪式程序的伦洞人一听到芦笙曲响便自动进入到仪式的某个环节之中。

（五）声响：器鸣人声与驱邪颂神

“音声”概念的提出强有力地提醒我们去关注那些仪式中介入音乐与声音之间的音响与仪式之间的关系。在伦洞正月祭萨仪式当中，我们之所以确认音声对仪式的全程覆盖，就是注意到了那些在仪式过程中频繁出现的非音乐音响对于仪式的意义。在本文中，我们将这些非音乐音响通称为“声响”。正月祭萨仪式中的声响主要分为锣鼓声、枪炮声和呼喊声三种类型，三种类型均由男性操弄。

锣鼓在祭萨仪式中运用于两种场景，一为对芦笙音乐进行伴奏，二为单独运用在“武—狮”的表演中。前者的表演充盈着旋律丰富的旋律，在伦洞人的观念中是典型的“音乐”，而后者则是为“武—狮”平添通灵之气和威武之气的“声音”。在初五仪式开始之前，鬼师先要为“武—狮”中使用的狮子、锣鼓及兵器作法，通过哆丢请来神灵使得这些器物通灵并充满力量。经鬼师念咒化纸之后，锣鼓便不再是普通的响器，而具有使得狮子法力大增并驱逐邪恶的能量：“我们要狮子的时候，一定要有这个锣鼓的声音，狮子才有灵气，也才有力量去驱赶邪神恶鬼。”（据伦洞村民卜春晓口述）伦洞要狮子以灵验驱邪而著称，这灵验的背后则是通灵的锣鼓之声。为狮子伴奏的锣鼓队由小鼓、大锣、小锣和大钹四种响器构成。这四种响器有规律地组合形成了一套简单且不断反复的节奏型，伦洞人用一套拟声词——咚咚旁、咚咚锵、咚咚锵切、咚咚仓——来表述和传承这套锣鼓节奏型。

另一种在祭萨仪式具有明确“驱邪”功能的声响是“枪炮声”。在初三、初四、初五下午的祭萨哆耶中，男子们不仅在转寨时频繁地放单管猎枪和鞭炮，而且在转寨结束之后众人齐聚鼓楼坪之时，火枪队再次鸣枪，众男子燃放大量鞭炮长达20分钟左右，整个过程可谓枪声隆隆、炮声震天。关于祭萨仪式中频繁放枪放炮的行为，伦洞的寨老鬼师们有两种解释。第一种解释认为鸣枪放炮最直接的目的就是用振聋发聩的枪炮之声驱散邪神恶鬼。第二种解释则与传说中大神萨玛的事迹相联系。老人们说男子们的鸣枪放炮实际上是对英雄

萨玛在世时之武装行为的模拟、再现和纪念："我们的祖先萨玛在活着的时候是个女英雄，她是喜欢放枪放炮声音的，我们搞这个声音出来就是要纪念她。"

整个正月祭萨仪式，人们除了以念诵、歌唱和吹奏的方式颂扬神灵外，还在特殊的场合大声呼喊赞叹众神的恩典。以呼喊之声颂神的情况主要发生在"劳丙"和"禧萨"两种场合。在初一的劳丙仪式中，鬼师带领四个房族的七位男性代表在萨坛之内与萨玛共同分享为她特意准备的酒菜。为了表达全寨人对萨玛的敬意和感激，男子们在鬼师的带领下不断地呼喊萨玛的名字并赞颂她的恩德。此情此景中的呼喊，成为伦洞人与大神萨玛沟通的象征，也暗示着萨玛从初一到初五整个祭祀过程的"在场"。另一次对伦洞诸神的颂扬呼喊发生在祭萨仪式隆重的尾声"禧萨"之中。在寨老的带领下，伦洞青年男女一次又一次为感谢神恩举杯敬酒，一次又一次地高声呼喊伦洞诸神的名字以寻求庇佑。如果说"劳丙"中的人对神的呼喊赞美寓意大神萨玛的降临和正月祭萨的开始，那么在"禧萨"觥筹交错之中众人的呼喊则暗示诸神即将归位，而持续五天的正月祭萨仪式即将宣告结束。

结　语

全民参与的"正月祭萨仪式"所呈现的是一个复杂而隆重的仪式现场。这一现场对民族音乐学仪式研究所产生的魅力，不仅在于其自始至终被各种音声覆盖的过程，更重要的是透过仪式音声的操弄，南侗人有效达成天人观念与社群结构的呈现、强化与复制。换句话说，以本土传统音声为主要手段，南侗社会完整的传统秩序在年度正月祭萨仪式中，在人与神、人与人的充分交流中得以有效再现与延伸。作为一个典型的南侗村落，伦洞"正月祭萨仪式"的形成和传承建立在南侗整体文化背景之上。具体而言，南侗传统文化的如下特质从根本上影响到仪式的形式、内容和目标。

第一，作为定居型农业社会，"物"与"人"的不息繁衍是南侗生活的核

心追求。以村落为单位的内婚制，使得散落于山水之间的村寨形成了一个个地缘与亲缘相重合的超稳定社群单位。同时，这些社群单位又在“款组织”和“做客圈”等地缘组织和民俗活动的名义下，形成了层次清晰、关系明确的地缘结构。对村落内部之亲缘关系和村落之间的地缘关系的周期性的复制，是南侗传统社会制度和秩序得以维系和绵延的保障。

第二，传统南侗人在日常生活中笃信鬼神，并相信世间万物都有超自然力量的掌控。事实上以村落为单位，南侗人的多神信仰具有明显的地域风格。但是在地域差异的基础之上，南侗各村寨共同信仰女性英雄祖先“萨玛”，并将其奉为南侗宇宙观中最大的神。对萨玛的信仰，不仅成为南侗天人关系的核心信念，也成为南侗各村寨彼此认同的精神基础。在此意义上，萨玛信仰和祭萨仪式不仅是南侗天人观念的表达，也是南侗人在同认一祖的前提下，人际关系和社群结构的表达。

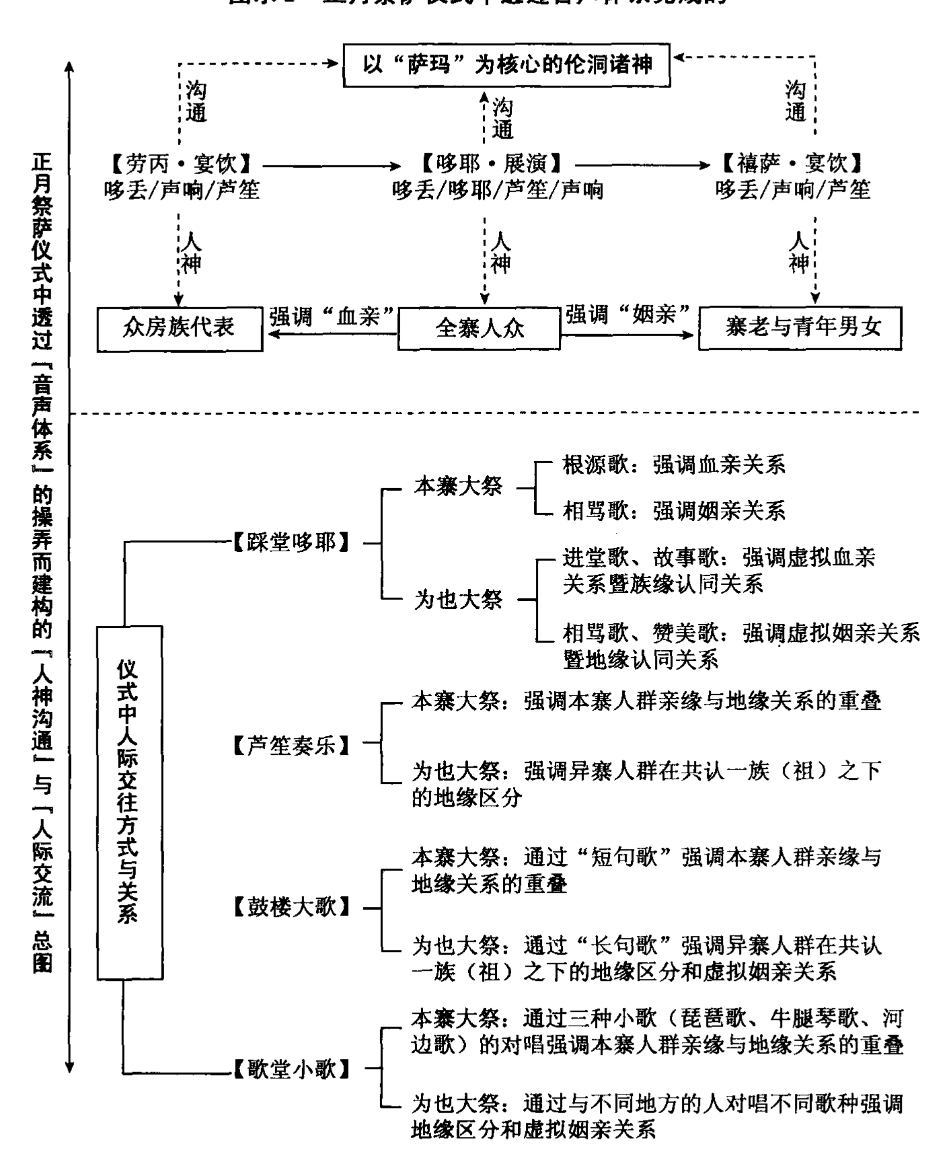
第三，南侗在传统上是无文字社会，文化的形成、发展与延续在很大程度上倚重于口头表达。歌唱，因此成为南侗人日常生活中一个密切相关的部分。南侗歌谣体系之发达，不仅体现在丰富的歌种曲库、制度性的歌谣传承体系及其与婚恋制度的密切关系中，也体现在大大小小的民俗活动和祭祀仪式中无处不在的歌唱。事实上，以歌唱为核心的一系列口头表达形式在传统上便是南侗信仰仪式与诸种公共集体事件中极其夺耀的文化符号。

笔者认为，以此三种南侗文化特质为基础，以仪式本身的呈现为依据，便可以澄清伦洞“正月祭萨仪式”的重要目标：通过全体村民参与的年度祭萨仪式，呈现、传承并复制传统社会的天人观念和社群结构。事实上，天人观念和社群结构构成了南侗传统社会的秩序核心。而从音乐学的角度来看，这一仪式的重要价值恰好在于：从头到尾贯穿仪式的音声，不仅密切联系到南侗无文字社会的歌唱传统和声音观念，也充分介入到仪式整体目标的建构中，成为人神沟通与人群交往不可或缺的手段。

总体来说，伦洞正月祭萨仪式对音声的运用呈现出几种明显特质。首先，音声的操弄，成为仪式运作中不断被强调的符号；其次，仪式中主要有六种不同的音声符号——哆丢、哆耶、大歌、小歌、芦笙、声响——被反复使用，每

一种符号都有自己特殊的运用场合与功能并联系到特殊关系的达成；同时，在这个全民参与的仪式中，不同的人/人群在仪式中操弄不同的音声符号，并由此扮演着不同的仪式角色；事实上，仪式音声的使用同时作用于人神沟通与人际交流，并由此形成参与者特有的仪式声音观念、宇宙观和人伦秩序概念。

图示1　正月祭萨仪式中透过音声体系完成的



从声音形态的角度来看，六种声音符号可以分成三种类型：哆丢和声响具有鲜明的语言性倾向，大歌、小歌和芦笙具有典型的音乐性气质，而哆耶的展演则介于语言性与音乐性之间。以“语言性—音乐性”为两极的仪式音声分类明显带有音乐学者以声音形式为标准的局外眼光，而对于参与仪式并操弄仪式音声的南侗人来说，“神鬼界—人世界”则构成了仪式声音观的真实两极。伦洞歌师曾经这样对祭萨仪式中的各种声音做出分析：“萨玛是喜欢热闹的，过年的时候鬼师就哆丢请她来，我们哆耶吹芦笙，热热闹闹唱歌请她一起听……下午哆耶完了，晚上我们还要唱大歌小歌，不过大歌小歌不像哆耶，我们平时也唱，就是男男女女搞娱乐互相坐玩的时候唱的。”将歌师的话放在伦洞祭萨的语境中，便清楚地呈现出伦洞人关于仪式音声的局内观。在“神鬼界—人世界”的两极观念中：哆丢和声响是人/人群对鬼神发出的声音，或迎神颂神或驱邪赶鬼；大歌和小歌是人/人群与人/人群相互呼应的声音，其主要功能在于达成人际之间的认同、区分与交流；哆耶和芦笙的运用介于上述两者之间，一方面是沟通人神，一方面整合或区分人际。综观伦洞祭萨仪式中的音声运用方式，我们可以下列图示表达伦洞祭萨仪式的“仪式声谱”以及对这个声谱局内人与局外人不同的看法。

图示2　伦洞正月祭萨仪式音声声谱

哆丢　声响
语言性　哆耶　仪式声谱　芦笙　神鬼界
音乐性　大歌　小歌　人世界
局外观　局内观

从表面上看，上述“伦洞正月祭萨仪式”音声声谱所呈现的是局内人与局外人在面对相同的仪式音声时不同的判断与认知方式，而任何一个熟知南侗音乐的人一望便知其中所暗示的另一种牵连。事实上，上图所蕴涵的音声样式与南侗民间音乐体系发生着很大程度的融合。尤其在大歌流传的第二方言区，上述声谱囊括了民间流传的大部分音乐样式。这种仪式音声与传统音乐你中有

我水乳交融的情况，在中国民间传统音乐中并非巧合，正如杨民康在“论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位”中所强调：仪式音乐的特殊性和同一性是人们去界定其学科概念和讨论其与传统音乐之间关系的不可缺少的两个方面。就后者而言，仪式音乐因其特殊性而决定了其在传统音乐中具有的核心地位和典范作用，通过同一性因素展现了其与别的传统音乐类型之间共有的文化和艺术基质。(2005) 在杨民康的分类中，南侗民间音乐是“以山地民族村社仪式音乐为核心的传统音乐类型”，而“伦洞正月祭萨仪式”则属于“中介层次—开放型仪式”。杨氏在对这种同一信仰下大型人群聚会的仪式音乐进行整体诠释时也特别关注到音声声谱、人神沟通及社群结构间的关系问题。(2005) 笔者在现场参与“伦洞正月祭萨仪式”过程中，常有欣喜。原因在于笔者在仪式现场已经懵懂意识到本个案为中国民间传统中的“大型聚众祭祀仪式的音声研究”提供了诸多有益的思考侧面。简单来说，个案提醒我们在这种大型聚众的祭祀仪式中，关于音声的研究至少应该同时关注以下三个问题：第一，仪式音声如何建构人神关系；第二，仪式音声如何达成人际交往；第三，仪式音声与地方传统音乐如何构成体系化的关联。

就笔者自己多年以来对南侗音乐的研究而言，此个案似乎具有承前启后的界碑意义。所谓“承前”，是指其从“信仰”的角度正面呼应了笔者在“大歌”系列的研究中关于“仪式化歌唱与人际关系达成”的诸多观点；而所谓“启后”，则是在此个案中又延展出许多如“歌唱、信仰与族群关系”等尚难以作答的新问题有待进一步透过仪式走进侗乡、倾听歌唱……

参考文献：

1. 宋・陆游：《老学庵笔记》，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1990 年版。

2. 清・李宗昉：《黔记》，上海：商务印书馆，1936 年版。

3. 清・林溥：《古州杂记》，扬州：广陵书社，2003 年版。

4. 民国・姜玉笙：《三江县志》，《中国方志丛书・华南地方》，台北：成文出版社，1975 年版。

5. 民国・未设著者：《从江县志概况》，手稿（未刊印）。

6.《侗族文学史》编写组编：《侗族文学史》，贵阳：贵州人民出版社，1988年版。

7. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《音乐艺术》2006年第3期，第83页、第5页。

8. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷），昆明：云南人民出版社，2003年版。

9. 曹本冶、刘红：《道乐论：道教仪式的信仰、行为、音声三元理论结构研究》，北京：宗教文化出版社，2003年版。

10. 从江县人民政府编印：《贵州省从江县地名志》，从江：从江县人民政府编印，1985年版。

11. 邓敏文：《“萨”神试析》，《贵州民族研究》1995年第2期，第18—24页。

12. 方暨申：《侗族文艺调查》，民族文化工作指导委员会办公室编印《1958年少数民族文艺调查资料编写》（上下编）第684—888页，1962年版。

13. 费孝通：《乡土中国，生育制度》，北京：北京大学出版社，1998年版。

14. 古宗智、赵咏山：《侗族“踩堂歌”调查报告》，张中笑、杨方刚主编《侗族大歌研究五十年》第188—198页，贵阳：贵州民族出版社，2003年版。

15. 贵州省从江县志编纂委员会编：《从江县志》，贵阳：贵州人民出版社，1999年版。

16. 贵州省黎平县志编纂委员会编：《黎平县志》，成都：巴蜀书社，1989年版。

17. 过伟：《侗族民间叙事文学》，南宁：广西人民出版社，1993年版。

18. 湖南少数民族古籍办公室主编，杨锡光、杨锡、吴治德整理译释：《侗款》，长沙：岳麓书社，1988年版。

19. 黄才贵：《侗族堂萨的宗教性质》，《贵州民族研究》1990年第2期，第25—33页。

20. 黄才贵：《女神与泛神：侗族“萨玛”文化研究》，贵阳：贵州人民出

版社，2006 年版。

21. 黄小明：《侗族歌舞“多耶”的文化变迁》，《北京舞蹈学院学报》2004 年第 3 期，第 55—58 页。

22. 黄应贵：《导论：空间、力与社会》，黄应贵主编《空间、力与社会》，台北：中央研究院民族学研究所，1995 年版。

23. 姜大谦：《侗族芦笙文化初探》，《贵州民族学院学报》（社会科学版）2000 年第 1 期，第 25—29 页。

24. 克拉克洪（Kluckhohn）：《神话和仪式：一般的理论》，史宗主编《20 世纪西方宗教人类学文选》第 142—167 页，上海：三联出版社，1995 年版。

25. 梁敏编著：《侗语简志》，北京：民族出版社，1980 年版。

26. 林淑蓉：《生产、节日与礼物的交换：侗族的时间概念》，黄应贵主编《时间、历史与记忆》第 229—281 页，台北：中研院民族所，1999 年版。

27. 林淑蓉：《“平权”社会的阶序与权力：以中国侗族的人群关系为例》，《台湾人类学刊》2006 年第 4（1）期，第 1—43 页。

28. 刘峰、龙耀宏：《侗族：贵州黎平县九龙村调查》，昆明：云南大学出版社，2004 年版。

29. 刘永华：《“民间”何在？——从弗里德曼到中国宗教研究的一个方法论问题》，复旦大学文史研究院编：《“民间”何在　谁之“信仰”》第 1—25 页，北京：中华书局，2009 年版。

30. 陆中午、吴炳升主编：《做客大观》，北京：民族出版社，2004 年版。

31. 陆中午、吴炳升主编：《侗歌大观》，北京：民族出版社，2004 年版。

32. 马戎：《民族社会学：社会学的族群关系研究》，北京：北京大学出版社，2004 年版。

33. 欧亨元编著：《侗汉词典》，北京：民族出版社，2004 年版。

34. 潘永华：《侗族民族歌舞“多耶”初探》，《中国音乐》2002 年第 4 期，第 36—37 页。

35. 杨国仁整理，黔东南苗族侗族自治州文艺研究室、贵州民间文艺研究会编：《侗族祖先哪里来：侗族古歌》，贵阳：贵州人民出版社，1981 年版。

36. 吴浩主编，三江侗族自治县古籍整理办公室编：《中国少数民族古籍·广西卷·三江侗族自治县数据集·侗族款词、耶歌、酒歌》，1987—1989年内部数据。

37. 吴浩、张泽忠：《侗族歌谣研究》，南宁：广西人民出版社，1991年版。

38. 石开忠：《宗教象征的来源、形成与祭祀仪式：以侗族对“萨”崇拜为例》，《贵州民族学院学报》（哲学社会科学版），2005第6期，第35—38页。

39. 王明珂：《华夏边缘：历史记忆与族群认同》，台北：允晨文化事业股份有限公司，1997年版。

40. 吴浩、张泽忠：《侗族歌谣研究》，南宁：广西人民出版社，1991年版。

41. 吴定勇：《萨岁崇拜与侗族抗暴自卫》，《西南民族学院学报》（哲学社会科学版）1995年第3期，第94—99页。

42. 吴能夫：《侗族萨崇拜初探》，《贵州民族研究》1989年第1期，第135—140页。

43. 吴媛姣：《南部侗族地区民族音乐概观》，《贵州民族学院学报》（哲学社会科学版）2004年第5期，第64—67页。

44. 吴支柱、王承祖：《侗族音乐的称谓与分类》，《贵州民族研究》1989年第1期，第130—134页。

45. 冼光未主编：《侗族通览》，南宁：广西人民出版社，1995年版。

46. 徐新建：《无字传承“歌”与“唱”：关于侗歌的音乐人类学研究》，《民族艺术研究》2006年第1期。

47. 萧家驹（又名念一）：《侗族民歌》，《人民音乐》1960年第10期，第35—37页。

48. 萧梅：《唱在巫路上：广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》，曹本冶主编：《中国民间信仰仪式音乐研究·华南卷》，上海：上海音乐出版社，2007年版。

49. 薛良：《侗家民间音乐的简单介绍》，《人民音乐》1953 年第 12 期，第 40—44 页。

50. 薛艺兵：《神圣的娱乐：中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年版。

51. 席克定：《侗族“萨岁”试论》，《贵州民族研究》1993 年第 3 期，第 86—95 页。

52. 杨权编著：《侗族民间文学史》，北京：中央民族学院出版社，1992 年版。

53. 杨权、郑国乔译注：《侗族史诗“起源之歌”》，沈阳：辽宁人民出版社，1988 年版。

54. 杨彬修：《探侗族民歌之源头“耶歌”》，《中国音乐》2007 年第 3 期，第 122—139 页。

55. 杨方刚：《贵州民间芦笙音乐文化研究》，《贵州大学学报》（艺术版）2003 年第 3 期，第 1—13 页。

56. 杨国仁、吴定国编：《侗族礼俗歌》，贵阳：贵州人民出版社，1985 年版。

57. 杨民康：《论中国传统仪式音乐中的回旋体结构原则》，《黄钟》2003 年第 2 期，第 36—42 页。

58. 杨民康：《贝叶礼赞：傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年版。

59. 杨民康：《音乐民族志方法导论：以中国传统音乐为实例》，北京：中央音乐学院出版社，2008 年版。

60. 杨权：《侗族民间文学史》，北京：中央民族学院出版社，1992 年版。

61. 杨晓：《南侗“歌师”述论：小黄侗寨的民族音乐学个案研究》，《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期，第 89—98 页。

62. 杨晓：《“果布冈”仪式：嘎老传统与侗人时空观的养成》，曹本冶编：《中国民间信仰仪式音乐研究 · 华南卷》，上海：上海音乐出版社，2007 年版，第 163—240 页。

63. 杨晓：《南侗嘎老名实考：兼论侗族大歌一词的多重内涵》，《中国音乐学》2008年第2期，第10—19页。

64. 杨宗福、吴定邦、张明江整理，王胜先、吴定邦主编：《侗歌教学演唱选曲一百首》，贵阳：贵州民族出版社，1991年版。

65. 袁炳昌、冯光钰主编：《中国少数民族音乐史》（上册），北京：中央民族大学出版社，1998年版。

66. 张民：《萨天巴质疑：兼说侗族的至高无上女神萨岁》，《贵州民族研究》1990年第2期，第10—17页。

67. 张民：《试探"萨岁"神坛源流》，《贵州民族研究》1991年第4期，第27—35页。

68. 张盛、杨汉基编：《侗族谚语》，贵阳：贵州民族出版社，1996年版。

69. 张勇（又名普虹）：《优美的音乐、欢乐的舞蹈》，冼光未主编：《侗族通览》第297—319页，南宁：广西人民出版社，1995年版。

70. 张勇：《民族音乐与"双语教学"：关于新时期民族音乐传承的心得》，《中国音乐》1996年第2期，第173—176页。

71. 张勇：《侗族音乐史》，《中国少数民族音乐史》第634—667页，北京：中央民族大学出版社，1998年版。

72. 张勇：《侗族音乐史》（新版·电子文稿），2007年未出版稿。

73. 张勇选编：《人与自然的和声侗族大歌》，贵阳：贵州民族出版社，2005年版。

74. 张中笑、杨方刚主编：《侗族大歌研究五十年》，贵阳：贵州民族出版社，2003年版。

75. 周凯模：《广东排瑶"耍歌堂"仪式音声解读——兼义"音声体系"的建构》，曹本冶主编：《中国民间信仰仪式音乐研究·华南卷》，上海：上海音乐出版社，2007年版。

76. 赵晓楠：《小黄寨侗族音乐调查报告：兼论小黄寨侗族音乐的生态环境》，中国音乐学院音乐学系硕士论文，2000年版。

77. Hook, S. H. ed. 1933. *The Myth and Ritual Pattern of the Ancient East.*

London: Oxford University Press.

78. Durkheim, Emile. 1961, *The Elementary Forms of the Religious Life*. Trans. by Joseph Ward Swain. New York: Collier Books

79. Freedman, Maurice. 1963. "A Chinese Phase in Social Anthropology", In *British Journal of Sociology*, Vol. 1: 32 - 43.

80. Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

81. Turner, Victor W. 1965. *The Rites of Passage* (1908). London: Routledge & Kegan Paul.

82. Mauss, M. 1967, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trans. By Ian Cunnison. New York: Norton.

83. Blacking, John. 1973. *How Musical is Man*? Seattle: University of Washington Press.

84. Brown, A. R. Radcliffe. 1979. *Structure and Function in Primitive Society*. Routledge & Kegan Paul Ltd.

85. Turner, Victor W. 1982. *From Ritual to Theater and Back: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

86. Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley: University of California Press.

87. Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

88. Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

89. Hall, John R. and Neitz, Mary John. 1993. *Culture: Sociological Perspectives*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

90. Grimes, Ronald L. 1995. *Beginnings in Ritual Studies*. Columbia, S. C.: University of South Carolina Press.

91. Bowie, Fiona. 2000. *The Anthropology of Religion: An Introduction*. Oxford:

Blackwell Publishers.

92. Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography," In *Ethnomusicology* 47: 151 – 179.

93. Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London; New York: Routledge.

华东地域增补

赣南客家宗族祭祖仪式音乐研究

山东临清清真某寺仪式音声考察研究

仪式中的音声

碎片与重构

赣南客家宗族祭祖仪式音乐研究

肖文礼

宗族祭祖就是客家人最为隆重的古老礼俗之一，祭祀活动至今普遍盛行于赣南客家聚居地的村村店店，具有典型的传统文化特征。以同姓氏族为单位，由乡绅或长老牵头，族人共同捐资，在特定时间，举办隆重的祭典，借以缅怀祖先、团结族众、自娱自乐。祭祀仪式一般有固定地点——祠堂（家庙），这是村落中最重要的建筑群落，也是最奢侈的建筑。这一地点具有家族团聚的政治、经济、文化意义，其中发生的仪式行为，是我们探究一个地区文化的重要窗口，亦是我们研究当地民间音乐重要的甚至是唯一的途径。

因此，本课题就以发生在赣南客家祠堂中的祭祖仪式及音乐活动（或者确切地说是文化活动）为研究对象，从民族音乐学的视角探讨仪式中音乐何以发生、发展、变迁以及发挥其特殊社会和文化功用。

一、 本课题研究现状及研究意义

学界对赣南祭祖的关注与客家学的研究密不可分，因此，要探求赣南祭祖仪式，就必须将它回归到客家研究的大环境中。

（一）文史界

关于赣南客家研究，发轫于20世纪初，以罗香林的《客家学导论》为代

表，他引用大量客家姓氏谱牒来说明客家人的源流和赣南在客家迁徙历史中的作用。此后半个世纪，除少数学者在论著中稍有涉猎外，基本处于沉积状态。

20世纪80年代末、90年代初，随着客家研究热的升温，赣南客家研究才真正展开。1990年，赣南师范学院的罗勇和当时该院历史教研室的几位老师开始对当地的客家问题进行调查并成立客家研究室；江西省社会科学院是早期赣南客家研究的另一支主力军，当时该院深入赣南搜集整理了大量的文献实物资料，完成了《江西客家人》的初稿①，但该时期的研究并没有跳出罗香林设置的学术圈，所采用的方法基本上是传统的从文献资料中寻找史实验证观点的历史学方法，因此大多成果集中在对客家渊源的探讨而较少涉足到祭祖仪式的专题。

值得一提的是，20世纪90年代中期，赣南客家研究发生了一次重大转变，契机在于时为法国远东学院的劳格文（John Lagerway）与赣南师范学院客家研究中心的合作。他主张运用历史学注重文献资料调查分析的方法和人类学注重田野调查的方法在赣南展开研究，此后的十几年中出版数百万字的资料汇编《客家传统社会丛书》，其中关于赣南的专辑有4本：《赣南地区的庙会与宗族》（罗勇、劳格文主编1997）、《赣南庙会与民俗》（罗勇主编1998）、《赣南宗族社会与道教文化研究》（刘劲峰主编2000）、《宁都县的宗族、庙会与经济》（刘劲峰主编2002），书中的撰稿人大多来自民间，他们对个案的记录，翔实而具体，为研究者们提供了可靠的线索和参照。此后十余年，尤其是第19届世界客属恳亲大会在赣南举办以来，赣南客家研究进入全新时期，越来越多非客家籍贯或不同学术背景的学者加入到客家研究的阵营中，使研究改变了以往单一的局面，朝着更加客观和理性的方向发展，研究赣南客家民间信仰与仪式的文章亦不在少数：《赣南客家“寿木上座”仪式调查》（张嗣介2002：62—67）、《赣南客家葬俗述要》（温珍奎、尹珊2004：56—60）、《江西宁都中村傩戏研究》（张勇华2008：45—50）、《宁都县石上村“割鸡、担灯”

① 后由于经费等原因，该书稿至今未能面世，幸其主体内容已压缩成专文《江西客家概述》发表。

民俗研究》(罗勇、李剑2005：133—138)、《客家祖先崇拜的二元形态与客家社会》(周建新2005：11—15)等等。

总之，文史界客家研究的历史积淀和学术氛围，为该课题奠定了良好的学术基础，其研究成果是该课题的重要参考资料。

(二) 音乐界

由于地理位置、语言环境等特殊原因，外界学者较少介入；本土研究者的贡献主要集中在对民间音乐资料的搜集方面，例如，《集成》工作的编撰，袁大位等老一辈音乐工作者采录、编选《赣南民间音乐集成》(1999)、《赣南曲艺志》(1998)等，这些留存在赣州群艺馆的录音、乐谱资料是后续研究者学习、研究和再研究的宝贵资料。除此之外，亦有部分学者从音乐本体的角度出发，对赣南客家地区的民间音乐进行过深入探讨和分析：如《江西羽调民歌的音调特征初探》(杨咏2004：28—31))、《织字法在民间乐种中的应用研究——以赣中南窑头打八仙仪式音乐为例》(胡晓东2009：40—45)、《赣南客家采茶戏路腔曲牌〈对花(Ⅱ)〉的音乐形态研究》(蒋燮2006：63—70)等。

值得欣喜的是，近年来，在客家学与民族音乐学理论影响下的客家音乐研究，终于走出"仅限本体研究"的窠臼，开始"将音乐作为文化"的探索。例如，《客家音乐与移民文化》(冯光钰1998：37—44)、《从民族音乐学的角度看广东梅州客家"香花"仪式中音乐的运用》(关杰2007：141—150)、《客家音乐文化研究与传承论纲》(周凯模2000：39—43)。此外，有数位客籍硕士，将客家音乐文化作为他们学位论文的选题：《连城道教科仪音乐初步研究》(谢丽萍2004)、《闽西客家妇女的音乐行为及社会文化内涵》(陈曼娜2007)、《赣南兴国跳觋仪式音乐研究》(黄苗2008)。

综上所述，客家音乐的研究成果，主要集中于乐谱资料的搜集和音乐本体的分析。虽然近年来有部分学者试图跳出本体论的视域范围，将客家音乐放入民族音乐学的广阔空间，但研究成果屈指可数，学科建设明显滞后。真正意义上，关注赣南客家地区仪式音乐的专著，尚无一例，由此，该课题亟待学界深入研究。

二、 仪式存在的文化生态环境

“文化生态”在学界已算不上新鲜词了，美国学者 J. H. 斯图尔德（Steward）提出文化生态学的学科概念。（陈国强 1990：76）“生态环境制约和影响着每一文化的一般形貌，每一种文化，就其对具体生态环境的适应而定，都是合理的和成功的。判断和理解一个文化，必须在它与其生态环境的相互关系中才能够展开。”（彭克宏 1989：347）因此，笔者借用文化生态学的学科理念，旨在探讨客家祭祖仪式存在并繁盛至今的根本原因。

（一）客家概述

长久以来，关于“客家之渊源”问题一直存在多种争议，但学界普遍认为，客家是历史上由于战乱、饥荒等原因，渐次南下进入赣、闽、粤三角区的中原汉民，与当地畲瑶等土著居民发生融合而形成的一个独特而稳定的汉族支系。

客家学者曾详委在前人研究成果的基础上，总结出“客家”包含的六个特征：1. 以客家方言为母语；2. 强调祖先来自中原，有纯正的汉族血统；3. 服膺中原文化并以正统的继承者自居；4. 有迥别于周边族群的独特风俗习惯；5. 以闽、粤、赣三边地区为基本居住地区为基本居住地，而逐渐向外扩张；6. 有明确的客家族群认同意识。（2005：3）

（二）客家赣南

在赣、闽、粤三角区的客家大本营中，地处赣江源头的赣南因其“南抚百越，北望中州”、“据五岭之要会，扼赣闽粤湘之咽喉”的重要地理位置，成为接纳北来客家先民的第一站。诸多客家姓氏源流资料表明，在向闽西、粤东迁徙之前，其祖先已在赣南繁衍生息了若干代。

如今，赣南面积3.94万平方千米，下辖的18个县市（区），除章贡区和信丰嘉定镇以外，其余均属客家方言区，该地客家人口占百分之九十五，亦即780万人以上。因此，无论从客家人口还是占地面积来看，赣南都是客家人最大的聚居区。

总之，赣南是客家民系形成的摇篮，在客家研究中，处于不可忽视的重要地位。林晓平指出："从地名普查和田野调查的资料来看，赣南唐宋以来世居的姓氏远远超过闽西和粤东，而且这里保存的客家文化古朴而内容深厚，足以说明赣南是客家民系的重要发祥地之一。"（2007：2）

（三）客家文化特质与崇祖思想

文化特质是文化中具有意义的最小分类单位，组成文化的基本要素。（陈国强1990：323）近年来，已有部分学者对客家文化的特质作了进一步探讨，普遍认为客家特质是客家人在长期的迁徙过程和历史的发展进程中凝练出来的客家文化的深刻内涵。

周建新曾用"在路上"概括客家人的族群意象和文化建构："因为战争纷乱，所以必须离开；因为天灾人祸，所以必须背井离乡。因为离开，所以在路上。因为迁徙、流亡，所以对安居、对家就格外珍惜……客家人强烈的认同观念和族群意识也是在于与他群互动过程中自我意识的觉醒。"（2006：13）

林晓平认为客家文化的特质不是一维的，它表现出儒家文化、移民文化和山区文化的特质："儒家文化对客家文化的影响突出的表现在崇祖先"而"作为一种移民文化，客家文化表现出一种寻根思源的情怀。"（2005：72）

学界对于客家文化特质的探讨表明，客家人对祖先的崇拜正是其文化特质的外在表现。因此，在客家地区，流传有"信神不如敬祖"之说，各姓氏的列祖列宗就是客家人心目中至高无上的神灵，每次供奉，第一站就是祠堂，只有先进奉了祖先才能供奉其他神明；春节期间，要在祠堂挂祖宗像，表示对祖先的崇敬与思念；女子出嫁时，要在祖像前祭拜，南方接亲者也要在女子的祖像前祭拜；每逢清明冬至或某些特殊的日子，人们都从四面八方聚集到本族祠

堂里举行祭祀活动……

崔灿在总结客家崇祖思想时说："虽然祖先崇拜与宗族观念并非客家民系所独有的，但是大迁徙的特殊遭遇和巨大压力，极大地强化了客家民系的祖先崇拜和宗族观念，促使家族成员加强团结，增强凝聚力。于是客家民系表现得最为突出，尊奉得最为坚决，这是客家文化大观园中的一枝奇葩。"（2006：78）

（四）辉煌的客家建筑景观——宗祠

当建筑摆脱了驱寒御暑的单纯空间，被使用者赋予不同功能之后，一座建筑就具有了文化内涵。（吴凡 2007：3）

宗祠又称"祠堂"、"家庙"，是同族子孙供奉并祭祀祖先的处所。宗祠建筑在赣南可谓星罗棋布。据初步统计，赣南地区保存至今的祠堂尚有数万座之多。这些祠堂规模宏大、造型庄重、建筑精美，在传统的客家社会中发挥着重要的作用：是宗族中联系族众的纽带，是祭祀祖先的场所，是宗族讨论族中大事的议事堂。客家祠堂已经远远不只是一幢幢简单的建筑，刘晓春认为："遍布客家地区的祠堂建筑群落似乎向人们昭示，他们对祖宗的崇拜之虔诚令其他民系的人们难以望其项背。"（2004：11）

概而言之，赣南因其独特的地理位置、历史渊源、风土人情所构成的文化生态环境是客家祭祖仪式存在的根本。

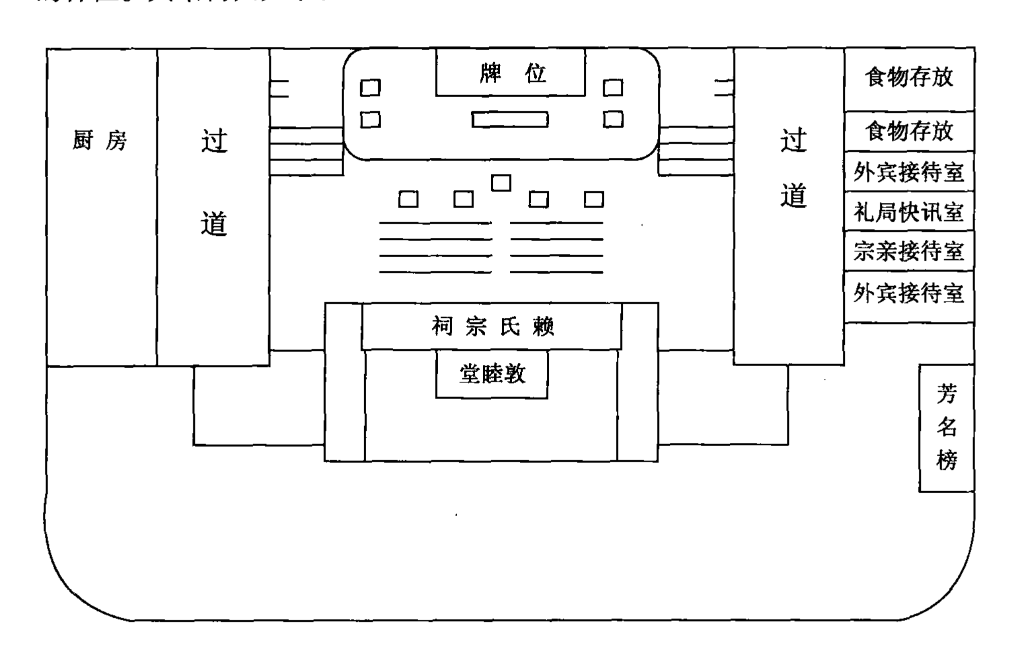
三、 个案实录

（一）石城长溪村赖氏宗祠祭祖

1. 长溪赖氏简介

长溪赖氏，是较早迁人石城的古老姓氏之一。据族谱记载，赖氏宗祠建于

1705年，坐落于石城屏山镇长溪村。该宗祠为砖木结构，分上、中、下三厅，中间有两个天井相隔，建筑面积600平方米，结构合理、庄严肃穆。祠堂中间悬挂有四位后代名人的牌匾，一名为唐朝大将、两名为民革上将、一名为解放军少将，可见该地人才辈出，上厅正中挂“敦睦”两字牌匾，下设赖氏祖先的神位。其结构图如下：



图示1　长溪赖氏宗祠图

据祠委会的主任赖才仁介绍，在赖氏祠堂屋顶，珍藏着几套记录赖氏宗族世代谱系的家谱，其中最早的一套修于乾隆年间，最近一次修谱是“1999年三修谱”，和客家所有的族谱一样，这些谱牒承担着维系一个宗族血脉谱系的重大职责，在祭祖仪式中发挥着重要作用，它对血脉的明确描述使得多少客家游子实现了寻根谒祖的梦想：“常谓一族之子姓命脉，系于谱。谱者远追木本水源之有自，支分派别之有伦，令人意念所生，而起尊祖敬宗之心，皆敦伦饬纪，虽世代隔千百年，宛然如一日也[①]。”

① 《长溪赖氏族谱》（上），1999年修订。

2. 赖氏族谱中所载的祭祖仪式

祀祖仪式[1]

祀祖大三献礼仪式

注：有陪祭要歌诗三章，读词嘏辞，无陪祭，歌诗即可。

（通唱）放炮，发鼓三通，鸣金十二，奏乐，执者各司其职。主祭嗣孙就位，分献嗣生就位。参神屈躬拜祭、跪、叩首、兴，凡四，平身。主祭嗣孙诣盥洗所。（引唱）主祭嗣孙诣盥洗所，拭巾，平身复位。（通唱）主祭嗣孙诣香案前行降神礼，跪、上香，凡三。执事者晋爵，提瓶酌酒，酹酒、降神、叩首、兴、平身。（通唱）暂停鼓乐，读告文，跪、叩首、兴、复乐。

（通唱）主祭嗣孙诣太祖前行初献礼。（引唱）主祭嗣孙诣太祖前行初献礼。（通唱）跪、上香，凡三，提瓶酌酒，初献酒，献牲，初献牲，献素，初献素，叩首，兴，平身复位。（通唱）分献嗣孙诣昭穆前行初献礼。（引唱）跪、上香，凡三，提瓶酌酒，初献酒，献牲，初献牲，叩首，平身复位。

（通唱）主祭嗣孙诣祖位前行亚献礼。（引唱）主祭嗣孙诣祖位前行亚献礼。（通唱）跪，提瓶酌酒，亚献酒，献牲，亚献牲，叩首，兴，平身复位。（通唱）分献嗣孙诣昭穆前行亚献礼。（引唱）分献嗣孙诣昭穆前行亚献礼，跪，提瓶酌酒、献酒、亚献酒，献牲，亚献牲，叩首，兴，平身复位。

（通唱）主祭嗣孙诣祖位前行终献礼。（引唱）主祭嗣孙诣祖位前行终献礼。（通唱）跪，提瓶酌酒、献酒、终献酒，献牲，终献牲，献素，献膳，献春茗，叩首，兴，平身复位。（通唱）分献嗣孙诣昭穆前行终献礼。（引唱）分献嗣孙诣昭穆前行终献礼，跪，提瓶酌酒、献酒、终献酒，献牲、终献牲，献素，献膳，献春茗，叩首、兴、平身复位。

（通唱）主祭嗣孙诣祖位前行侑食礼。（引唱）主祭嗣孙诣祖位前行

---

[1] 《长溪赖氏族谱》（上），1999 年修订。

侑食礼。（通唱）跪，提瓶酌酒、献酒。止乐，嘏辞，复乐，饮福酒，献胙，受胙，叩首、兴、平身复位。（通唱）辞神屈躬拜揖、跪、叩首、兴，凡四。平身，化财，焚告文，奏大乐。揖、再揖、三揖。礼毕退班。

3. 民间艺人及口述中的祭祖仪式音乐

在采访中，笔者结识了担任此次祭祖活动的两个乐班成员，一个是客家传统乐班，另一个是铜管乐队。

（1）传统乐班

传统乐班是以陈林生为首的家族乐班。陈林生是石城县屏山镇陈坊村人，7 岁开始跟随父亲陈远方学习唢呐、二胡、笛子等乐器，18 岁被选派到石城县采茶剧团工作，是乐班里“最有文化”、“见过世面”的人，其二弟陈仪海和三弟陈仪勇自小跟随父亲学习手艺，另外参加此次祭祖的还有林生的儿子陈式院和年仅 15 岁的孙子。

据陈林生父亲陈远方（1936 年生）介绍，周围村落宗族大规模的祭祖活动必请他们吹奏，一般祭祀的时间是在清明、冬至或某些对该宗族有着特殊意义的日子。陈远方回忆，他自 7 岁开始跟随父亲陈发春学习手艺，当时，由于祠堂都有公田，公田的大部分收入都用于祭祖开支，因此他们有时一吹就是半个月，少时也有三四天，同时还必须有采茶戏班在祠堂的空地里搭台唱戏，这半个月主要任务就是为了迎接各位宗亲的到来，只有等到“正日子”才举行献礼活动和大规模聚餐。

谈及祭祖仪式中所用的音乐，林生一再强调大凡“红喜事”中所用曲牌都可以在祭祖仪式当中吹奏。但是，在祭典当中，即大三献礼仪式当中，乐班则分为“大乐”和“小乐”，所吹奏的曲目有明确规定，人数也要增加。“大乐”指的是以两支唢呐为主奏乐器，配以锣鼓等打击乐伴奏的音乐，又叫吹场，一般用在祭祀开始、亚献礼、终献礼的结束，常用曲牌有【开场】、【大通山】、【大排对】等；“小乐”则以一支小唢呐、笛子、三弦、秦琴等乐器演奏的音乐，有时没有唢呐亦可，常用曲牌有【弦索调】、【跌断桥】、【八板头】、【风入松】等。祭祀一般分为迎神、初献礼、亚献礼、终献礼、送神五个阶段，司仪人严格按照一套规定的程序司仪，乐手则听从司仪人的口令，每

个阶段都会变换不同的乐曲来进行区分，除读祝文和嘏辞之外，“小乐”基本伴随整个祭祀仪式。

（2）铜管乐队

铜管乐队和传统乐班一样，都由当地的农民乐手组成，乐队负责人陈顺水，系陈林生外甥，原来跟随陈林生学习吹唢呐，2000年在县城打工时结识了某单位铜管乐队的朋友，并对这些乐器产生了浓厚的兴趣，凭着传统乐器的基础，他很快就学会了小号、圆号、萨克斯和长笛等乐器。

陈顺水告诉笔者：“由于这些年来，不管是单位还是个人，县城还是农村，只要是喜庆活动，都喜欢用洋的，这触发了我组织一支铜管乐队的想法，但由于资金不足，光购买乐器的费用就无法承受。在这种情况下，我说服了一些亲朋好友，也包括妻子李兰香，他们各自购买各自的乐器，我组织他们排练，免费教他们吹，村里有喜事就都要我们去吹了。”

2002年4月，这支由陈顺水一手组织训练的乐队正式成立，最初只有本村和邻乡的人请他们吹奏，陈顺水和乐班的成员自觉水平欠缺，会吹奏的曲目太少，于是花钱请来赣州市的老师教授更高难度的曲目，随着水平的提升、曲目的增加，请他们吹奏的人越来越多。

目前，陈顺水乐班能吹奏的曲目有：《祝酒歌》、《走进新时代》、《我们走在大路上》、《金梭和银梭》、《运动员进行曲》、《婚礼进行曲》、《雪绒花》、《打起锣鼓唱起歌》、《看见你们格外亲》、《马儿啊，你慢些走》、《洪湖水浪打浪》、《翻身道情》、《祝愿歌》、《阿佤人民唱新歌》、《爱我中华》、《北京有个金太阳》、《花好月圆》、《井冈山上红太阳》、《好汉歌》、《爷爷过生日》、《团结就是力量》、《好日子》、《九九艳阳天》、《爱拼才会赢》、《甜蜜蜜》、《难忘今宵》、《恭喜你》、《亚洲雄风》。

近年来，铜管乐班常被请去参加祭祖、祝寿、晋牌、婚庆等宗族庆典仪式，一般主家都不会明确规定曲目，只要组织排练过的曲目都可以在实际中派上用场，但他承认，在许多必要环节中，传统乐班是必不可少的，铜管乐队只是为了“热闹场面，显示派头”。





图1　陈林生的传统乐班



图2　陈顺水的铜管乐队

4. 实录

（1）缘由：据族谱载，自清康熙四十五年（1706）长溪赖氏宗祠建成以来，至2006年经历了整整300年，因此，由祠委会牵头，从2005年开始筹备，举办一次大规模祭祀活动。

（2）时间：2006年10月3日。

（3）地点：江西省赣州市石城县长溪村赖氏宗祠“敦睦堂”。

（4）主要参与者：

司仪人（即仪式中的施令者）：赖才仁；主祭嗣孙：赖邦藩；分献嗣孙：赖德水、赖气宏、赖才云、赖才生；陪祭者：赖氏宗族嗣孙。

（5）赖氏嗣孙捐资及开销：自2005年开始筹备至今，共收取族人捐资144300元。

（6）用乐情况：

传统乐班：大唢呐（2支）、小唢呐、大椰胡、小椰胡、笛子、秦琴、大钹、大锣、小堂鼓、板。

铜管乐班：小号（2把）、长号（2把）、圆号、长笛、小军鼓、大军鼓。

（7）过程：

① 迎宾（9：00—9：30）

9：00以前，大部分参与者都已到达长溪村，但他们被安排在村口的一块

坪地等候。通往祠堂的唯一路口被拉上了红绳。

9：00，祠堂内传来一阵疾风骤雨般的鞭炮声，路口的工作人员将红绳解开，并引导大家沿路向祠堂走去。几千名参与者自觉或不自觉地形成一股人流，涌向祠堂。路口到祠堂不到500米，传统乐班站在路边吹吹打打迎接宾客，所用的乐器有两支唢呐（公婆吹唢呐）、一个小堂鼓、一板、一钹，吹奏的曲牌是【公婆调】。

9：10，宾客已到达祠堂前，鞭炮声一浪高于一浪；堂前的两个大喇叭正播放着《迎宾曲》；祠堂正门前是一支铜管乐队，乐手们身穿统一制服，手持乐器，呈八字排开，吹奏的曲目是《爱我中华》。

9：10—9：30，广播里一直播放《迎宾曲》，铜管乐队吹奏《运动员进行曲》，工作人员将参与者引进堂内，安排入座。

9：30，铜管乐止，广播音乐继续。工作人员仍在维护堂内的秩序，做好仪式前的一切准备工作。待其他参与者安排妥当，唢呐班和铜管乐班分别入座于上厅“供台”下的左右两侧。

② 仪式前的讲话（9：35—10：40）

9：35，司仪人就位，宣布请嘉宾到主席台入座，奏乐（铜管乐队奏《运动员进行曲》）。待嘉宾入座以后，奏毕乐止。

司仪人宣布“长溪赖氏宗祠300周年祭祖仪式现在开始”，鸣爆，奏乐（顿时祠堂外的爆竹四起，堂内的铜管乐队吹奏《走进新时代》），曲毕乐止。

原石城县人民政府副县长、祠委会名誉主任赖才云致欢迎词。

长溪赖氏宗祠祠委会主任赖世炎讲话。

石城县政协主席、石城客家联谊会会长黄光庆致贺词。

中国艺术研究院音乐研究所所长、博士生导师张振涛教授讲话。

石城赖氏宗亲联谊会会长、县政协副主席赖陶金讲话。

赖氏宗亲、原宁都县政协副主席、联谊会名誉会长赖国芳讲话。

原石城县人民政府副县长、祠委会名誉主任赖才云致答谢辞。

10：26，讲话结束，工作人员整理会场，准备祭祖仪式，广播里播放《喜

洋洋》。

③ 大三献礼仪式（10：43—11：30）

表 1　大三献礼仪式

司仪人通唱	实际操作情况
祭祀开始	
火铳三响	火铳是一种由三个金属管制成的简易火器，祭祀前将火药装入管内，待司仪人下令，持火铳者便用火引燃，火药在管内爆发，三声巨响，一共三次，九响
发雷	打鼓手打一段急促的鼓点——【打闹台】（又名【嚷台】）
鸣金	鸣锣十二响
起大乐	传统乐班吹奏【开场】，所用乐器：两支唢呐，一锣、一钹、一皮鼓，曲毕乐止
奏小乐	传统乐班合奏【弦索调】，所用乐器：大椰胡、小椰胡、秦琴、笛子、皮鼓、钹
执事者各司其职	所有工作人员都准备就绪（【弦索调】继续）
祭毛血	一工作人员将一只鸡当众宰杀，然后将鸡血溅洒在供台前（【弦索调】继续）
主祭孙就位	主祭孙身穿黑色长袍，在身着白色衬衣的工作人员的搀扶下，走到正对“供台”下的中心位置（【弦索调】继续）
分献孙就位	分献孙身穿蓝色长袍，在身着白色衬衣的工作人员的搀扶下，走到主祭孙的后方，呈一字排开（【弦索调】继续）
家嗣孙皆列班就位	其余赖氏嗣孙都列队站在分献嗣孙的后面（【弦索调】继续）
盥洗	工作人员端来清水，主祭孙祭祀前先洗手，以手洁表示对祖先的敬重（【弦索调】继续）
执事者进馔	工作人员将贡品端到供台前，依次放好。这些贡品是：猪肉、鸡、鱼丸（【弦索调】继续）
主祭孙向先祖行案前献礼	主祭孙由工作人员搀扶着到中间的供台前，工作人员点上香，递给主祭孙，主祭孙敬香（【弦索调】继续）

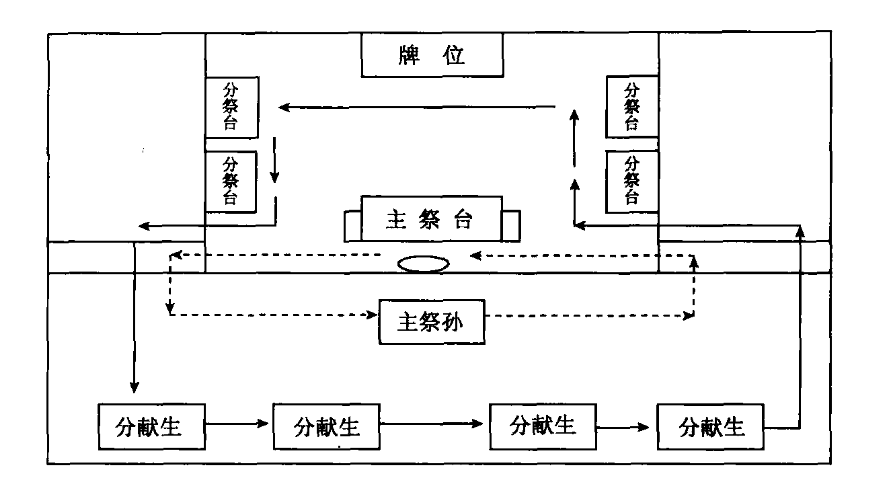
（续表）

司仪人通唱	实际操作情况
添酒（重复三遍）	工作人员将事先准备好的空碗添上酒，递给主祭孙，主祭孙向先祖敬酒，然后将酒洒在供台前。（司仪人连喊三次，动作依次重复三遍）（【弦索调】继续）
复位	主祭孙在工作人员的搀扶下回到正对供台的中心位置（【弦索调】继续）
主祭孙、分献生下跪（四声）	主祭孙和分献生在司仪人的统一口令下，四跪、四起 其他裔孙肃立（【弦索调】继续）
平身，起大乐	传统乐班乐止；铜管乐奏乐，曲目是《友谊进行曲》，奏毕乐止
笔者注：初献礼	
奏小乐	传统乐班音乐起，演奏【八板头】
执事者各案前进馔	所有人肃立。工作人员将供品端到供台上
主祭孙行案前献礼	主祭孙由工作人员搀扶着从其右边行至正中央的神案前，下跪，依次上香、上酒、上菜、上饭；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【八板头】继续）
分献生各案前行分献礼	分献生由工作人员引领下，分别到四边的四个神案前，依次上香、上酒、上菜、上饭；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【八板头】继续）
止乐，读祝文	音乐止。读祝文（其间主祭孙和分献生下跪），祝文由一红色大纸，用毛笔字写成，其内容为：岁序丙戌，敦睦堂前，芸芸后裔，举族欢庆；红灯高挂，彩旗飘扬，祖祠建成，三百年长；慎终追远，祖德难忘，宗功浩荡，史册留芳；大吉大利，纳福无恙，敦睦祖祠，永放豪光。尚飨！
笔者注：亚献礼	
起乐	音乐起，传统乐班奏【风人松】
执事者各案前进馔	工作人员将供品端到供台上（【风人松】继续）
主祭孙案前行亚献礼	主祭孙由工作人员搀扶着从其右边行至正中央的神案前，下跪，依次献花、献酒、献汤；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【风人松】继续）

（续表）

司仪人通唱	实际操作情况
分献生案前行亚献礼	分献生由工作人员搀扶着从其右边分别行至左右两边的四个神案前，下跪，依次献花、献酒、献汤；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【风入松】继续）
起大乐	传统乐班止。铜管乐吹奏《爱我中华》
笔者注：终献礼	
走小乐 执事者各案前进馔	传统乐班演奏【弦索调】，工作人员将供品端到供台上
主祭孙案前行终献礼	主祭孙由工作人员搀扶着从其右边行至正中央的神案前，下跪，依次献酒、献汤；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【弦索调】继续）
分献生各案前 行终献礼	分献生由工作人员搀扶着从其右边分别行至左右两边的四个神案前，下跪，依次献酒、献汤；礼毕起立，由工作人员搀扶着从其左边行至原来站立的位置（【弦索调】继续）
主祭孙、分献生 皆跪（四拜）	主祭孙和分献生在司仪人的统一口令下，四跪、四起 其他裔孙肃立
起大乐	铜管乐奏乐《爱我中华》。曲毕乐止
笔者注：嘏辞、送神	
奏小乐	传统乐班演奏【九连环】
执事者各案前	
献茶、献帛	工作人员将茶和帛放在供台上（【九连环】继续）
嘏辞	音乐止，嘏辞人读嘏辞
主祭孙行案前 饮福受胙	取祖前一杯酒，授予主祭孙，主祭孙着酒少量，将剩下的酒到案前；工作人员将胙肉授予主祭孙，主祭孙受肉后放回供台前
执事者撤馔起， 焚祝文、化帛。	铜管乐起，奏《运动员进行曲》 工作人员行至各神案前，将进馔的物品收起，焚烧祝文、帛
乐止 家嗣孙向空中行三作揖	音乐止 在司仪人的统一口令下，全体参祭者作揖三次

附：大三献礼主祭孙、分献生就位及案前献礼路线图，虚线是主祭孙案前献礼行进路线，实线为分献生案前献礼行进路线。



图示2 大三献礼主祭孙、分献生就位及案前献礼路线图

④ 聚餐（12：00—2：00）

仪式结束后，工作人员迅速整理现场，将上、中、下三厅以及两边的侧厅摆上大圆桌，共396张，聚餐的人数约有5000人。

12：00，乐队分别安排在下厅的左右两侧（即进入祠堂大门的左右两侧），开始奏乐，请嗣孙就餐。铜管乐奏《走进新时代》，传统乐班奏【斑鸠调】。参加聚餐的人在工作人员的安排下就位，除上厅的嘉宾席外，嗣孙们按照辈分入座就餐。

在就餐期间，铜管乐和唢呐乐班轮番吹奏，传统乐班吹奏的曲目有：【斑鸠调】、【三句板】、【闹五更】、【古美酒】；铜管乐队吹奏的曲目有《走进新时代》、《雪绒花》、《爱我中华》、《祝酒歌》等。

2：00，铜管乐队和唢呐班同时奏乐，送客。唢呐班吹奏【公婆调】，铜管乐吹奏《运动员进行曲》。

⑤ 嘉宾合影留念

铜管乐队演奏《我们走在大路上》，传统乐班演奏【公婆调】，广播音乐播放《喜洋洋》。所有重要嘉宾在祠堂前合影留念。

⑥ 2：30，书画展，几位赖氏家族中的书法家画家携手在祠堂里现场题字作画，族人们茶余饭后，饶有兴致地观赏着他们的大作，广播里播放着《喜洋洋》、《恭喜你》等乐曲。

（二）于都寒信村萧氏春节祭祖

1. 于都及寒信肖氏简介

于都县位于赣州市东部，素有“六县之母”（六县即宁都、石城、安远、瑞金、会昌、寻乌）和“闽、粤、湘三省往来之冲”的称号。该县历史悠久，属“纯客住县”，因此也是赣南客家文化最为盛行的地区之一。

位于县东北面30公里处的寒信村是典型的客家村落，该村常住人口近两千，百分之九十九是萧姓人家，只有王、刘、杨、李等少数几户外姓。全村有7幢大祠堂和9个中小厅堂，其中以开基祖萧寿六公祠为代表：

太祖萧寿六公，于明朝洪武初年，由赣州信江营北迁至寒信峡，喜见山水灵秀、大气磅礴，遂卜迁垦殖，构宅第于贡水之滨，耕读自立。公百年之后，于住宅正厅恭立神位祭祀，即本祠之前身也。九传至烈公太等，深感祠宇简陋，首倡改建，于康熙十九年落成，画栋雕梁，气象雄伟，秉先人“敦亲睦族”之遗训，名曰“敦睦堂”……①

据族谱记载，寒信萧氏最初以打渔为生，早有“水上人家萧、郭、李”之说，虽然现在萧氏已经是陆路生活，但人们仍然保持着水上人家的祭祀活动。因为，与萧寿六公祠毗邻的是水府庙，水府庙里供奉着“温公”和“金公”两个地方神，关于“温公”和“金公”的传说甚美：始祖寿六公来此定居的第二年夏天，霪雨连朝，梅江暴涨，很长一段时间无法垂钓，待到天晴水退，寿六公方才展开钓具，尽享渔乐。这时，见水中有一短木漂游漩涡中，捡视，乃一神像，他反复几次用船篙拨开，口中喃喃自语：“大水冲了龙王庙，你从哪里来，还要往哪里去。”可这个木菩萨三番五次被漩涡冲回原来的湾子里，寿六公笑道：“神其有意与我同在此地开基乎?”遂将其捞起，在自己的住处旁搭一小庙将他供奉起来，因神容严肃，寿六公取“色厉即温”之义，将其称作“温公”，又因神自水中来，所以称该庙为“水府庙”。同年夏，寿

① 《七修萧寿六公祠序》碑文。

六公在该处垂钓时又发现一金灿灿的菩萨在同样的位置漂游旋转，他仍旧捞起来带回庙中，放在“温公”旁，由于该菩萨身泛金光，遂称其为“金公”，并将二公作为家神供奉。说来也怪，此后家道日隆、祥瑞竞集。事经传播，乡邻们都前来瞻拜，只要有所祈求，无不灵验。

所以，寒信萧氏的每次祭祀，在拜过寿六公后的第二站就是祭祀“温公”和“金公”，其次才是各分祠的祖先。换句话说，祭祀“温公”和“金公”是寒信萧氏祭祖的一部分。

2. 族谱所载之祭规①

祭规

祭有合用之器

始祖妣位俱正中用椅二桌二二世以下男依序配祀于左女依序配祀于右各用长桌一长凳一（按家礼一人之祭考妣则合享于一席今为合族之祭而一世共设一席则兄弟妯娌必无同席共食之礼故分左为男分右为女乃觉允协）盛馔每席五盛果盘每席五酒杯每席三茶杯每席三箸每席三香炉香盒香匙每席各一烛台每席二茅沙盘每席一酒壶茶壶托盘盥洗盘脱巾诸器皆宜先事预备香案一一尤须洁净

祭有合用之物

豚肩鱼鸡鹅鸭茶酒饭至于韭麦之黍则因时而不必笾豆

祭有合用之人

通赞二人引赞四人歌诗二人读祝一人（俱择子弟知礼者先期演习）

前期三日斋戒不饮酒不茹荤此古人之斋法也沐浴更衣不吊丧问疾听乐此古人之戒法也

前期一日拭主设位

是日祭祖者率众子弟于寝庙各用新布一幅启椟拭主务宜壮敬毋得嬉戏拭毕洒扫正堂洗涤桌椅祭器等项按图设位又于堂中设一香案上置烛台花瓶香炉香盒香匙下置茅沙盘盏诸物西皆下设盥洗盆并盆架脱巾各二一为主祭

① 寒信萧氏民国七年六修族谱。

孙者盥手一为执事者盥手又于西皆上设长桌二张以盛馔

省牲仪节

主祭者率诸子弟旨灵椟所启椟引赞呼曰主祭孙就位又曰旨盥洗所盥手拭巾复位拜伏兴凡四乃呼平身停一时引赞又呼曰旨香案前跪上香凡三酬酒献酒奠酒又呼曰主祭以下皆跪读告文祝者跪于主祭者之左读毕又呼曰拜伏兴凡二平生复位旨宰牲所毕又曰执事者禣礼礼毕

附录告文

维　年　岁在某月某朔某日嗣孙某等谨以清酌之仪敢召始祖妣考某老大人孺人神位前曰某等虔卜来日尊修　祀肃起先灵预献特告纯告杀是用取血而启毛或剥或烹尚思　物以献豆伏冀祖灵俨陡降之音容　乎如见　乎如闻　孙会之芹藻怡然来格翩然来音　谨告

质明行事仪节

是日黎明主祭者以下各盛服人祠盛服不在华丽有各位者用公服庶人深衣幅巾贫者虽布素之衣浣洁亦可惟贵　尽耳几白衣冠不许与祭有服者易以墨　可也子孙既集通赞二人先立其位唱曰擂鼓擂止凡与祭者各听戒词引赞四人同声唱曰神之格思不可度思引可射思今当某之月　岁祀于寝庙凡与祭者其或衣冠不整言语喧哗序立参差志意懈怠皆为不敬各宜慎之（通唱）请主出椟引唱诣盥洗所盥洗拭巾（通唱）凡请主者皆盥手又唱启椟上香（通唱）诣案前跪上香（通唱）告词（引唱）今当仲春秋之夜敬为岁祀于寝庙嗣孙某等敢请神主出就正为恭伸奠献谨告俯伏兴平身通唱捧主就位（主祭者安始礼位陪祭者安左到右位）毕主祭陪祭各立跪下（通唱）肃立（子孙各跪世次分立）又唱执事者各司其职主祭孙就位（引唱）就位（通唱）陪祭者就位（引唱）就位（通唱）瘗毛血又唱降神（引唱）诣香案前跪上香凡三　酒俯伏兴平身复位（通唱）泰神鞠躬拜（引唱）拜俯伏兴（凡四）（通唱）进馔（引唱）执事者以馔进旨于始祖祖妣神位前跪进馔献馔俯伏兴平身复位（陪祭之于左附位右附位之礼亦如之）（通唱）行初献礼（引唱）诸酒樽所司樽者捧樽司爵者执爵诣于始祖祖妣神位前跪进爵献酒祭酒（倾少许于茅沙盆）奠酒俯伏兴平身复位（通唱）行分献

礼（陪祭者献左右嗣礼仪皆同上）（通唱）主祭以下皆跪读祝文（祝取祝文跪读于香案之左其祝辞随所祭之主而更易）（引唱）俯伏拜兴凡二（通唱）咏歌诗章歌诗者立于引赞左右歌曰穆匕我祖鞠我后人视我后人肢由体分我子若孫我弟及昆念尔所生勿替尔祖之心凡人之生均出父母尔我为父母乃有子孫何今之人自有兄弟无念尔所生而利之争骨月戈兵妻子好合如鼓瑟琴兄弟聚阋如商如参兄弟商参不念尔父母矧念尔祖穆匕我祖念我孙子同属于毛离于里兄弟离矣妻子肥矣我之孙子亦我仪亦教诲我子善我师之昆弟利争勿我似矣穆匕我祖有其灵我弟若昆而子及孫皇匕骏奔实念祖心匪也洁牲庶也临歆歌毕（通唱）行亚献礼（同上仪奠）（通唱）行终献礼（同上仪奠）（通唱）侑食（引唱）执事者以酒进酹酒于爵拜平身复位（陪祭者亦然）（通唱）进膳（引唱）执事者以膳进（××各馔所献）启箸拜平身复位（通唱）主祭以下皆出户　（祝唱）闭户（复唱）启户（通唱）（复位）主祭以下皆复位献茶（引唱）执事者以茶进复位（通唱）饮福受胙（引唱）诸饮福位（执事者各香案主祭陪祭尔立）跪（执事者启主祭者之右）（通唱）词（祝辞）祖考命工祝承致多福无疆与尔孝孙来尔孝孙使尔受禄于天宜稼于田眉寿永年子子孙孙勿替引之（引唱）俯伏兴拜凡二复位（通唱）告利成（祝曰）利成（在位者皆拜主祭者不拜）（通唱）辞神鞠躬拜（引唱）俯伏兴拜凡四（通唱）焚祝文（引唱）旨望燎

3. 宗族理事会及萧翰贵理事口述中的春节祭祖

寒信村的萧氏设有一个宗族理事会，常年管理族内的事务。理事会的理事和委员都是经族人选举产生，大家公认有威望、能为族人办实事的人，理事会除了管理族内的事务以外，每年要组织四次祭祖仪式，分别是：春节、清明、农历七月二十四（水府庙会）、冬至。

前任理事萧翰贵老人（87岁）向笔者讲述了传统春节祭祖的全过程：春节祭祖是初一到元宵期间举行的一系列祭祀活动，从正月初一子时开始，族人聚集到祠堂，祭拜过老祖之后，由16位青年男子将水府庙里的“温公”和“金公”抬出来，在河岸、村里“出行”，抬轿的人不需要指派，都是争着、

抢着，没有抢到的人跟在后面打锣敲鼓，沿途群众点燃香烛，放鞭炮迎接；其次是正月初十的“禳灯”，以前“禳灯”都是由“十老子”做东（意思是十位70岁以上、夫妻健在、儿孙满堂的长辈出资，由他们负责请戏班演戏、买灯和设宴），共同庆祝过去一年中添丁的人家（生男孩的人家）；另外，要选择某一天，进行闹春船，那一天由“十老子”的晚辈扮成文官武将、差役等身份，带着铳、剑、板子等刑具、印章、签筒、纸船（船身10尺长1.2尺宽，龙头凤尾）等道具，组成一支威武雄壮的队伍到各屋场去收“种子”（指各屋场或人家，把头年遇到的伤心之事蓄意到某个植物，然后用纸把该植物包起来，并称其为种子）。送船那天，各屋场或人家把“种子”放入纸船，让收种子的队伍带走。收“种子”的队伍收到“种子”后，放铳、鸣炮、舞剑把收到的“种子”放入纸船、押送回祠堂，等到元宵节的晚上，将船悄无声息地放入水中，这样一年的邪气就都送走了。

4. 传统乐班及采茶戏班

据理事会萧相连介绍，每年四次祭祖，传统的唢呐班是必不可少的，其中，春节祭祖和水府庙会要请戏班唱戏，这是一笔大开支。

(1) 传统乐班

参加2007春节祭祖的乐班是与寒信相邻的围上村一传统乐班，所用乐器有大唢呐（2支）、小唢呐、笛子、椰胡、铜锣、皮鼓、镲。

(2) 采茶戏及采茶戏班

明代万历年间的石城崖岭《熊氏六修宗谱》载有：祭祖时“当地老幼击竹附和，高唱采茶歌”，由此，采茶运用于赣南祭祖活动，由来已久。

赣南采茶戏以客家方言为基础，是赣南客家地区土生土长的地方戏。这次春节祭祖，理事会聘请了“春英采茶戏团”，该戏团是个家族式的私人戏团，常年接单赣州河东地区的演出，大都是参加春节、祭祖、庙会、婚礼等民俗节庆活动。这个剧团由李春英（1983年毕业于赣南文艺学校）和其丈夫组织管理，聘请了几个文艺学校和师范艺术中专毕业的学生做演员，组成一个23人的剧团，自负盈亏。该戏团常演的传统剧目有：《俏妹子》、《补皮鞋》、《钓拐》、《老少配》、《反情》、《大劝夫》、《茶童戏主》、《唐二试妻》、《卖杂

货》等。

5. 实录

（1）缘由：春节祭祖是寒信人一年中最重大的祭典活动，年年如是。

（2）时间：2007 年 2 月 18 日—3 月 4 日（农历正月初一至正月十五）

（3）地点：寒信村寿六公祠、玉诚公祠、玉敬公祠、玉新公祠、玉恭公祠

（4）主要参与人：司仪人萧方青；主祭嗣孙萧翰贵；分献嗣孙萧相连、萧金城、萧相烈、萧相松；萧氏宗族嗣孙。

（5）过程：

① 出行（除夕之夜至大年初一）

各家各户在家吃完年饭后，便走出家门，一路鞭炮，聚集到整理一新的寿六公祠堂里。

21：00 左右，祠堂放了一挂很长的鞭炮，传统乐班开始吹奏音乐，吹奏的曲牌是【水波浪】，人们陆续到祠堂的牌位前上香。

22：00，两个道士开始念诵经文，唢呐班吹奏【福禄寿】，主祭者萧相连点燃香烛，代表族人在牌位前叩首三次，意思是请老祖上座。

23：00，所有参祭人员、工作人员、道士和唢呐手在祠堂喝事先熬好的白粥，当地人称“点心”。

23：30，“装轿”，将“温公”和“金公”装上轿，准备“游神”；长老出门看“气候”（意思是看风水），回来说今年“大利南北”。

凌晨，鸣爆，将“温公”“金公”从水府庙里抬出来，随后是传统乐班，他们吹奏的曲目是【一枝花】，最后是随行的族人。

凌晨—1：00，出行时往南北方向走，传统乐班吹奏的曲目依次是【大通山】、【男梆子腔】、【女梆子腔】、【南路】、【北路】、【大通山】，一路上放着鞭炮，围绕村庄一圈，最后将神像抬到祠堂里，摆在上厅的牌位前，并在神像前放一神案，敬上香烛，做毕，大家就各回各家睡觉了。

② 敬神（初一至十五）

从大年初一开始，族人们就陆陆续续提着鸡、鸭、水果、肉丸、豆子、

豆腐、茶、酒等祭品到祠堂前敬神，人们还带着爆竹到祠堂前鸣放，他们先到牌位前祭拜老祖，然后到神像前祭拜“温金二公”，最后把带来的鸡鸭宰杀，将禽血溅洒在祠堂前的空地上。传统乐班只在初一、初四、初十、十五这几天中祭拜人数最多的时候吹奏，曲目较随意，都是“红喜事”中常用的欢快热烈的曲牌，例如【大排队】、【得胜门】、【扭秧歌】、【下山虎】等。

③ 祭先祖（初一上午）

9：20，主持人就位，宣布祭祀开始。鸣爆，开锣（即请神，又叫启事），在神台前，鸣锣三声，接着传统乐班奏【三五七】，同时道士念经。

9：30，执事者各司其职，祭毛血（传统乐班吹奏【朝天子】）。

主祭孙（萧翰贵）就位，分献生（萧相连、萧金城、萧相烈、萧相松）就位，在司仪人的口令下，主祭孙和分献生屈躬、下跪、叩首、起来（如此重复四次）。

盥洗，其中一个理事会成员端来清水，主祭孙和分献生洗手。

传统乐班奏【祭祖调】，主祭嗣孙案前行降神礼，主祭人跪，叩首，起来，重复三次，然后敬祖先一杯酒，将酒洒到神案前。旋律止，皮鼓、铜锣、钹、板等打击乐奏【三五七】，奏毕乐止。

传统乐班奏【祭祖调】，主祭嗣孙太祖前行初献礼，主祭孙在神案前下跪，然后依次上香、进酒、进菜、进饭，叩首，起。分献生案前行初献礼，分献生在各神案前下跪，然后依次上香、上酒、上菜、上饭，叩首，起。

音乐止，读告文。

读毕，传统乐班起乐，继续奏【祭祖调】。主祭孙太祖前行亚献礼，主祭孙在神案前下跪，依次上香、进酒、进菜、进饭，叩首，起。旋律止，皮鼓、铜锣、钹、板等打击乐奏【三五七】（奏毕乐止）。

传统乐班起乐，继续奏【祭祖调】，分献生案前行亚献礼，分献生在各神案前下跪，依次上香、进酒、进菜、进饭，叩首，起。旋律止，皮鼓、铜锣、钹、板等打击乐奏【打锣鼓】（奏毕乐止）。

传统乐班起乐，继续奏【祭祖调】，主祭孙太祖前行终献礼，主祭孙在神案前下跪，依次上香、进酒、进菜、进饭、叩首、起。分献生在各神案前下跪，依次上香、进酒、进菜、进饭、叩首、起。旋律止，皮鼓、铜锣、钹、板等打击乐奏【三五七】（奏毕乐止）。

传统乐班起乐，继续奏【祭祖调】。主祭孙太祖位前行侑食礼，主祭人献茶、献帛，叩首，起。

音乐止，嘏辞人读嘏辞。

读毕，传统乐班起乐，奏【拜将台】。

主祭孙受胙，在神案前叩首三次。

10：20，鸣爆，将温金二公“装轿”，鸣锣三声，传统乐班奏【路调】，8个小伙子抬着轿子，族人们提着水果、酒、鱼丸、肉丸、米饭等祭品，去往长房玉诚公祠，到达玉诚公祠后，主祭孙在神案前上香、进贡、叩首三次、起，同时传统乐班吹奏【祭祖调】。

10：34，到达二房玉新公祠；11：02，到达三房玉恭公祠；11：27，到达四房玉敬公祠（祭拜程序及音乐同上）。

11：53，回到寿六公祠，将温公和金公放回牌位前，面对牌位，主祭孙、分献生叩首三次，将告文焚化。

12：00，唢呐班吹奏【得胜门】鸣爆，族人们就餐。

④ 闹春船（初三上午）

10：00，拜船，主祭孙和分献生到船前，敬香，三叩首，最后主祭孙进行占卜、再敬香，传统乐班奏【三五七】，同时道士念经。

10：10，鸣爆，将温金二公“装轿”，鸣锣三声，传统乐班奏【路调】，游行队伍出发（次序依次是：举船的人、举旗的小孩、传统乐班、“温公”、“金公”、萧氏宗祠理事会的成员、随行的族人）。

10：15，到达社官庙，在社官庙前敬香，叩首三次，唢呐班奏【大通山】。

10：23，到达长房玉诚公祠，传统乐班奏【鹧鸪迷】，玉诚公祠门口已有族人在等候，当游行队伍到达，他们鸣爆“接船”，队伍进入祠内，将温金二

公面朝牌位，分别立于左右两侧，主祭孙依次上香、上酒、上菜、上饭，叩首，起，其他裔孙跟随主祭孙叩拜。叩拜完毕，大家坐在一块喝上一杯茶便准备前往下一站。

10：38，队伍带着“种子”离开玉诚公祠，鸣爆，传统乐班奏【路调】，游船的队伍迅速走出祠堂，接船的人以最快的速度关闭祠堂的大门（这样就将牛鬼蛇神都驱逐出去了）。

以下在二房“玉新公祠”、三房“玉恭公祠”、四房“玉敬公祠”的祭拜程序与长房“玉诚公祠”一样，在路上，传统乐班一律吹【路调】。

10：50，到达二房玉新公祠，在公祠里，传统乐班吹奏【拜新年】。

11：17，到达三房玉恭公祠，其间，唢呐班吹奏【鹧鸪迷】。

11：36，到达四房玉敬公祠，其间，唢呐班吹奏【拜新年】。

11：53，回到宗祠，将船放在祠堂进门的左侧，鸣爆。

12：30，聚餐，唢呐班吹奏【得胜门】，鸣爆，族人们就餐。

⑤ 看戏（初四晚上）

晚上6：00，理事会成员敲着锣在村里吆喝着：“看戏喽！”鸣爆，传统乐班吹奏【大通山】，抬轿的人把“温公”和“金公”抬起，然后按照出游的顺序（举旗的小孩、传统乐班、“温公”、“金公”、萧氏宗祠理事会的成员、随行的族人）一行走到村口的大戏台去。

6：25，到达戏台，“春英剧团”早已准备就绪，广播里正播放着【恭喜你】的音乐。将“温公”和“金公”摆在座位席的最中央，其他人便坐的坐，站的站，准备看戏。

6：40，开始演戏。上演的剧目是：

《上广东》：讲述农民阿祥为娶妻上广东打工赚钱，因贪小便宜误入黑店，被打劫一空，劝诫世人，不要贪小便宜，勤劳致富才是福。

《试妻》：讲述外出经商的唐二对漂亮能干的妻子玉兰心存疑虑，遂中途返回乔装曹公子试探玉兰，玉兰不为所动，并设计将假公子骗进狗洞痛打一顿，唐二释疑，夫妻更加恩爱。

戏班没有独立的乐队，他们自带了一套非常不错的音响设备，所用伴奏均

为电声，另配有幻灯字幕。

10：10，看完戏后，鸣爆，抬轿的人将“温公”和“金公”送回萧寿六公祠的神位上。



图3　去看戏



图4　春英剧团在演戏

⑥ 禳灯（初十上午）

9：25，传统乐班奏乐【大通山】，理事会的成员带领着族人们一路鞭炮从寿六公祠出发，前往离祠堂200米处的育英小学迎灯（当问及接灯的地点选择在育英小学是否有一定的象征意义时，理事会萧金城的解释是育英小学是寒信人的骄傲，这里人才辈出，而禳灯主要是为了庆祝“添丁”的人家，所以希望那些新出生的小生命个个都有出息，个个都能考上大学。而购买彩灯的萧香球老人介绍，这并没有什么特殊含义，只是彩灯买回来总不能直接放在祠堂和庙里，就刚好放在这里，才能够举行迎灯仪式，显得更加隆重一些）。

9：30，到达育英小学。彩灯已经准备就绪，摆放在正门的坪地上，其中准备挂在寿六公祠的彩灯最大、最漂亮、最气派；其次是水府庙的，稍小；四个分祠的彩灯，形制一样，但更简单、更小。由此，彰显出萧氏总祠的地位与权力。

9：52（据说是吉时到）鞭炮齐鸣，传统乐班奏乐【路调】，最大的彩灯由两人抬着，其余都由一人提着，众人将彩灯送往总祠。

9：58，游行队伍提着彩灯到达寿六公祠。鸣炮，传统乐班一直吹着【路

调】。

10：00，寿六公祠开始上灯，上灯先将旧灯换下，然后才能将新灯挂上。传统乐班奏【得胜门】。

10：05，寿六公祠升灯完毕，在【得胜门】的曲调中，众人提灯前往水府庙。

10：08，到达水府庙，开始换灯，换灯期间传统乐班继续奏【得胜门】。

10：11，换灯完毕，前往长房玉诚公祠，路上，传统乐班一直吹奏【路调】。

10：18，到达长房玉诚公祠，接灯人早早地就点燃鞭炮，墙上总共挂了10余串鞭炮。（传统乐班继续吹【路调】）

10：20，换灯，传统乐班奏【鹧鸪迷】。

10：32，离开长房，去往二房玉新公祠，传统乐班吹奏【路调】。

10：38，到达玉新公祠；10：56，到达三房玉恭公祠；11：07，到达四房玉敬公祠，程序同长房一样，换灯期间传统乐班均吹【鹧鸪迷】。

11：30，鸣爆，聚餐。在过去一年中，添丁的家庭都齐集到祠堂，等待聚餐。添丁的人家欢欢喜喜，孩子都趴在年轻妈妈的背上，准备聚餐时，传统乐班吹奏【大排对】，添丁户则在理事会的财会那交上39元，领取餐券和一盒写有“多子多福”、“长命富贵”的毛线，然后按照座位写明的安排入座吃饭。

⑦送船（十五晚上）

11：50，理事会的成员悄无声息地把放在祠堂里的纸船送到梅江边，其中，一个人手持火钳开路、一个人洒水，一个用红绳牵着一只鸭子、装有种子的纸船、一个人用扫把把路扫平，到了河中间将点燃着香烛的纸船放在河里任其漂流，口里念着：“开船喽，开船喽！”

12：20，理事会成员回到寿六公祠，鸣爆，两支唢呐吹奏【大通山】。

12：30，族人们聚在一起喝过祠堂里熬的“点心”（瘦肉粥），就各回各家了。

四、 实录·族谱·口述祭祖仪式之比较分析

（一）变迁

赖氏和萧氏两家的谱牒资料表明，传统祭祀分四大环节，即，迎宾—祠祭—聚餐—送客，每个环节需音乐伴随，何时吹奏，何时止乐有明确规定。在两个个案的实录中，仪式均遵照四个重要环节依次进行，但具体的细节已有相应调整。

1. 时间

常规的祭祖需持续半个月，而长溪赖氏祭祖活动安排在国庆长假期间，且仅有一天。此类情况，是近年来的常见现象。问及祠委会成员，他们解释说：以前由于交通不便，在外工作的族人往往到达时间不一，每逢祭祀的日子，就在祠堂设堂迎宾，等候陆陆续续到来的族人；现在电话联系、交通便利，所有程序都可以在一天内完成，因此，迎宾的时间跨度压缩为1个小时，这样做既节省了时间和精力，又节省了开支。由此看来，事物的变迁，定会有使其得以如此的条件。选择国庆假期的一天，把所有族人召集到此，缅怀先祖、庆典聚餐，这是最合时宜也是天经地义的。

2. 仪式程序

从长溪赖氏和寒信萧氏的信仰体系来看，长溪赖氏只有一个信仰中心——先祖；而寒信萧氏除了本族的先祖之外，还有“温公”和“金公”。所以，在仪式程序上，除必要的四个环节以外，寒信萧氏的春节祭祖增加了庆祝添丁的“襬灯”和去除邪气的“春船”活动。笔者认为，由于两者生活背景及传播方式的不同，所以形成了各具特色的祭祀习俗：赖氏族谱明确记载长溪赖氏是由赖滔从近村灌头陂迁到此地，其传播方式为陆路；寒信萧氏则由赣州信江营北迁至寒信峡，其传播方式明显是水路，因此萧氏保留了“闹春船”等相关的

习俗。但值得注意的是，程序的个性化并没有影响到传统乐班用乐的一致性（见后文详细论述）。

3. 音声构成①

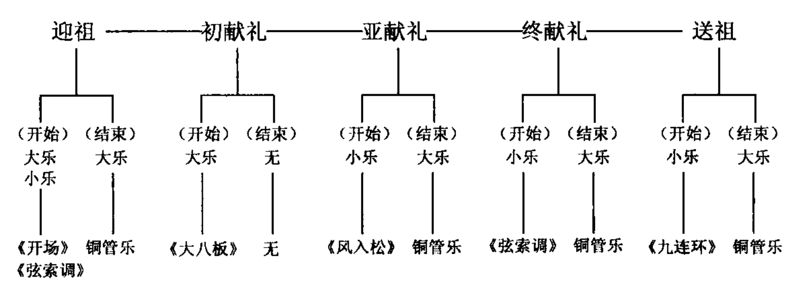
表2

事项＼音声	传统乐班	戏班	火铳爆竹	广播音乐	铜管乐队
传统祭祖	有	有	有	无	无
赖氏实录	有	无	有	有	有
萧氏实录	有	有	有	无	无

上表显示，赖氏祭祖与萧氏祭祖在音声构成方面均有所改变：

（1）赖氏实录

赖氏实录相对于传统祭祖的音声环境变化较大，实录中略去戏班，而增加了铜管乐队和广播音乐。尤其值得注意的是，铜管乐队除了在迎宾中占有比较重要的位置以外，在“大三献礼”仪式中也占有相当的分量。深入分析整个祭仪，除【开场】之外，其族谱中记载的“奏大乐”部分，均由铜管乐队取代。



图示3

① “音声”是曹本冶提出的概念（曹本冶2008：13）。此概念的提出是因为仪式中所含有的有仪式意义的不仅仅是音乐，还有很多近音乐、远音乐的事象，用“音乐”来概括仪式中所有的声音是不足够的。所以，他提出用“音声”（soundscape）一词来涵括仪式当中所有的声音。笔者对此概念理解为，在仪式进行中发生并赋予仪式意义的所有声响。

虽然实录中这些“个性化”的表现与祠委会的安排息息相关，但在族众看来却在情理之中：

首先，从略去的戏班分析。按照传统，赖氏宗族应该在祭祖当天的下午聘请戏班唱戏，但在该时间段，取而代之的是书画家们在祠堂里为大家“舞文弄墨”。笔者观察，赖氏嗣孙们所表现出来的兴致并不亚于“观戏”，甚至更胜一筹。因为，当族人们向我们——被他们称做“记者朋友”的这些局外人介绍书画家享有的盛名之时，毫不掩饰地表现出他们心中的骄傲与自豪。当一幅幅字画在广播音乐的喧嚷中挂满祠堂的四壁，我们不得不承认这就是一个宗族强烈文化认同的聚焦。

附：撰写对联摘录

- 秋高远桂香浓济济一堂迎贵客；意畅和情喜悦融融合族庆祠辰。
- 怀先祖北播南迁精遴吉地创业艰难功卓著；
  启后人东成西就致力图强循时奋发绩辉煌。
- 仰中华文明礼乐射御书数敦教化三水合处滔祖运筹弘世业；
  凭石邑俊秀智仁信义忠和睦芳邻赣江源头客家相聚系情深。
- 敦睦昌隆远近闻，松杨望族不休传；历代英才难悉数，祈祝后昆盖先贤。
  敦睦建立三百龄，武将文才众若星；固缘宝地龙势壮，更因贵祠祖德灵。
  余来敦睦瞻仰频，兹观祠貌焕然新；合族贤裔竞奉献，崇宗敬祖令人钦。
- 客家赖氏走天下，开拓进去兴中华；宁都赖氏传七子，石城思公尤奋发。

其次，从增加的铜管乐队和广播音乐来看。

当族人选择铜管乐队进入仪仗的队伍，大概不会不知道，在他们祖宗生活的年代里还没有这样的乐器。选择电声作为背景音乐，大概也不会不知道音响设备的普及也就是近20年的事情。但是，不可否认的是，没有谁认为这样做

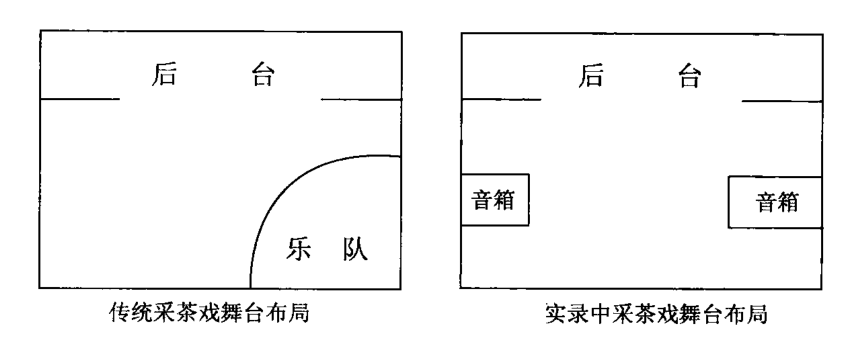
是对祖先的不敬，因为，如果一种行为被认为是对祖先的大不敬，就不会允许这类行为发生。相反，对于要光宗耀祖、让家族面貌焕然一新的族人来说，选择气派非凡的铜管乐队、音响洪亮的电声音乐，才符合家族应有的气派和品格，这种品格已经作为他们的行为模式得到了无上推崇和极大尊重。因此，当所有的音乐都混杂在一起，我们似乎什么也听不到，可是又什么都听到了，族人们将音乐连同喜庆的爆竹、亲切的问候一齐向祖宗昭示着一个宗族的精神特质。

（2）萧氏实录

在萧氏实录中，看似音声的构成成分与传统祭祖比较接近，即，火铳爆竹、传统乐队和采茶戏班，但仔细分析其深层结构亦与传统存在明显差异：

首先，在进行“祭先祖”时，并没有严格的区分“大乐”与“小乐”，贯穿整个祭仪的音乐都由两支唢呐承担，【三五七】和【祭祖调】是整个仪式用到的主要音乐曲牌。

其次，从采茶戏班的音乐载体来看，原来的传统乐队已由电声音响代替，如图所示：



图示4

但是，从以上两点的不同来看，并没有完全丢失音乐的传统成分。笔者调查，【祭祖调】本来就是由小唢呐与椰胡等丝弦乐器合奏的曲调，应属于“小乐”的范畴，只是在实录中由两支唢呐演奏，其核心的旋律并未改变；而采茶戏班用音箱设备所播放的是由该戏班请传统乐班在录音棚中事先录制好的音乐，传统乐器一样也没有少，且戏班的成员肯定地说：“播放音响的效果要比现场请乐队的效果好得多。”

（二）传承

如果说“传承中的变迁”是民族音乐学的一个重要旨趣，那么“变迁中的传承”也应是民族音乐学者分外关注的问题。（齐琨 2001：29）固然，两个实录昭示出变迁中的众多差异，但仍然可以发现许多传统的留存。

1. 传统乐班在仪式中的地位

在赣南流传着一句顺口溜：“七寸吹打拿在手，五音六律里边有，冠婚丧祭没有我，冇声冇息蛮难过。”由此可观，唢呐等乐器组成的传统乐班在客家习俗中的重要地位。在祭祀活动，铜管乐与戏班并非不可或缺，但绝不能没有唢呐，如果没有传统唢呐乐班的参与，外族人就会指责“祭祀不丰”。因此，聘请传统乐班已成为仪式中必须遵守的定则。

2. 乐器和曲牌

首先，从传统乐班所用乐器来看，均为当地仪式中常用的乐器，即：

（1）唢呐：赣南客家唢呐被客家人称做“tia”（其实就是客家方言“笛”的发音），有大小之分，其形制基本相同，即分为哨、芯子、杆子和碗口四个部分。较常使用的有公婆吹唢呐、一般唢呐和小唢呐。

① 公婆吹唢呐：“公婆吹”是客家独有的唢呐吹奏形式，只有在喜庆场合才能吹奏。其主要旋律由两支唢呐构成，一支叫“公吹”，另一支叫“婆吹”。“公吹”稍短，杆长 70cm，在碗口上节有一个 15 寸长的铜管，哨片略尖，7 孔，发音响亮雄壮；“婆吹”略长，杆长 74cm，芯子处有一节两寸长鹅黄竹筒，碗口有一铜节，哨片呈扁圆形，6 孔，音色低沉浑厚。公婆吹唢呐定音为五度关系，例如“公吹”筒音为 sol，“婆吹”筒音则为 dol；“公吹”为 la，“婆吹”为 re，以此类推。

② 一般唢呐：比“公婆吹”唢呐短，杆长 40cm，7 孔，发音洪亮清脆，一般由两支唢呐一起吹奏。

③ 小唢呐：又称麻雀子，杆长 24cm，7 孔，发音尖细，在乐班中较少使用，偶尔配合一般唢呐吹奏。

（2）皮鼓：高约10cm，直径约26cm，音高而坚实，鼓圈是极为厚实的木材，上面蒙上厚猪皮，是指挥整个乐班的主要乐器，乐手们都要听着皮鼓的鼓点进行奏乐。

（3）小堂鼓：配用鼓，形制与皮鼓相似，但比皮鼓略小，鼓面直径约20cm。

（4）苏锣：铜质，中间一黑色圆脐，外围直径约为60cm，声音深厚悠长。

（5）小锣：配用锣，与大锣形制相似，外围约35cm，声音洪亮饱满。

（6）大钹：直径约30cm，发音沙散；小钹：直径约10cm，声音清脆尖锐。

（7）板：其实就是我们常说的"硬木梆子"，为长方形的中空木质体。

（8）笛子：传统乐班吹奏的笛子可分为"横笛"和"竖笛"两种，现在"竖笛"已很少在乐班中使用，"横笛"又被客家人称做"清音"，大小长短不一。

（9）椰胡：又称扶弦。筒用椰壳镶以薄木板，杆木质，长80cm。弦轴2根，用牛筋丝弦，比头弦的弦丝稍粗。定弦与头弦相反，G调定1－5或2－6，有时用勾筒代替，勾筒是一种简易的胡琴，自制而成。

其次，从乐班所用曲牌来看，两个乐班均强调："大凡红喜事中所用的曲牌，都可以运用于祭祖仪式当中"，翻阅两个乐班留存的工尺谱，其中记载的曲牌基本相同。例如：【水波浪】、【下山虎】、【上山虎】、【得胜门】、【点将】、【鹧鸪迷】、【八板头】、【朝天子】、【大排对】、【换朝衣】、【清板】、【上巧楼】、【下巧楼】、【男梆子腔】、【女梆子腔】、【风入松】、、【开场】、【顺水令】、【步步高】、【小小令】、【收江南】、【江流水】、【折桂令】、【园令号】、【安安乐】、【古美酒】、【大通山】、【拜将台】、【一枝花】、【五马归朝】、【文奏】、【四门阵】、【柳青娘】、【状元游街】、【千里有缘】、【三下三】、【么二三】、【独木岭】等等。

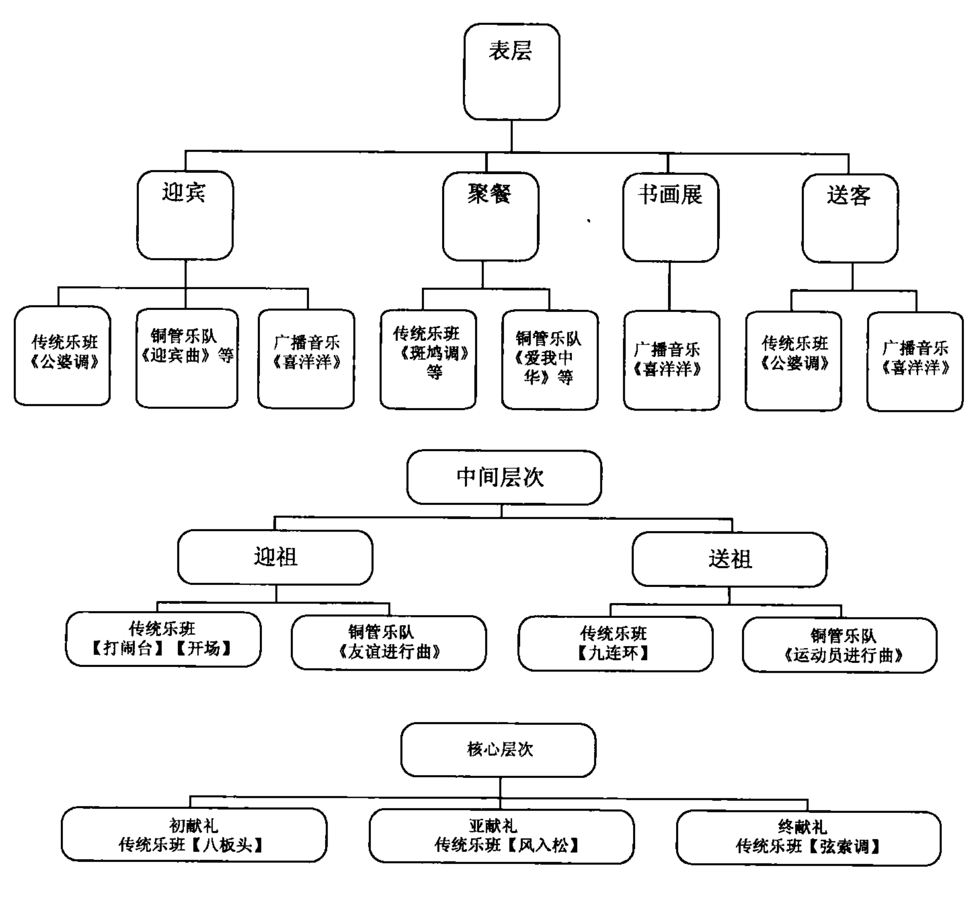
3. 仪式中用乐层次

曹本冶在研究仪式音乐的理论构架中，提出"两级变量"的研究方法，他认为几乎所有仪式音乐的曲目都是综合性的时空积累，他以"核心"、"中

间”、“表层”三个层次去理解道教科仪经韵曲目的属性：属于核心层次的经韵主要运用于内向性仪式场合和供养对象，核心层次的曲目在音乐风格和素材运用上都较“远”当地“俗”乐；属表面层次的经韵，大多用于外向性仪式场合和对象，在音乐风格和素材上则体现出道、俗兼有的属性。（曹本冶 2008：33—42）

笔者认为，以“祖先”为信仰核心的祭祖仪式亦可做“核心”、“中间”、“表层”三个层次的划分，即“表层”为迎宾、聚餐、书画展、送客；“中间”为迎祖和送祖；“核心”为对祖先的三献礼。

如按以上三层次的划分，以长溪赖氏祭祖为例，整个仪式“音声”（soundscape）布局如下：



图示5

由此，根据笔者的理解，该祭祖仪式音乐，在曲目的属性上，亦可做“近—远”两极变量的划分。属于核心层次的曲目相对固定和严格，少有变化，【八板头】、【风入松】、【弦索调】均为我国流传已久的传统曲目，在音乐风格和素材运用上都较“远”当地“俗”乐；属于表面层次的曲目则相对灵活，【公婆调】和【斑鸠调】为独具当地特色的民间小调。此外，从音声构成方面看，越是中心，音声构成则越单一（只有传统乐班奏乐），越是表层，音声构成越复杂，所用曲目的随意性也越大，这反映出赖氏族人在用乐层次上的取舍方式，传统的乐班依然是他们表达对祖先敬重的核心。

五、结语

至此，关于仪式及音乐的叙述暂告一段。笔者并不企望仅通过两个个案，对客家祭祖仪式的文化内涵进行全面的概括和总结，因为，在众多客家宗族仪式中，不同的时空和配合方式会呈现出不同的形态与样式。但是，这并不妨碍笔者为仪式音乐的研究提供两个鲜活的个案，并在此基础上作出相应的分析和思考。

如果说，在赣南客家村落，对一个宗族血脉的维系，祠堂是空间载体，族谱是物质载体，那么仪式则是行为表述。“无论是传统时期还是现代时期，各个房支通过在一定时期共同举行的仪式认同家族成员所具有的共同血缘。”（刘晓春2004：84）因此，笔者认为，无论是传统祭祖抑或现代祭祖，建构仪式的每一个环节、每一样事物（当然包括仪式中的音乐和行为）均表现出客家人维系其宗族强大凝聚力的内核。正是这种凝聚力，增强了客家人关于自我身份的记忆，也为我们——文化的记录者和阐释者理清了一条脉络：时间的精简是表达宗族高度集中的需要；程序的不同是家族传统认同的需要；用乐变化是其功能加强的需要……总之，我们只有将仪式中的每一个符号放入它所产生的特定的情境中，才会理解它之所以如此的全部原因和存在的价值。诚如列维·施特劳斯（Claude Levi－Strauss）在《结构人类学》中指出的：“对符号

的选择可以是任意的，然而，它们将带有一种固有的价值，一种独立的内容，而这种价值渐渐同它的语义功能联系起来，并对之进行调整……”（2006：16）

参考资料：

1. 崔灿：《论客家文化形成的历史背景与主要内容》，罗勇、林晓平、钟俊昆主编：《客家文化特质与客家精神研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2006年版。

2. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008年版。

3. 陈国强主编：《简明文化人类学词典》，杭州：浙江人民出版社，1990年版。

4. 陈曼娜：《闽西客家妇女的音乐行为及社会文化内涵》，福建师范大学硕士论文，2007年。

5. 冯光钰：《客家音乐与移民文化》，《音乐研究》1998年第4期，第37—44页。

6. 关杰：《从民族音乐学的角度看广东梅州客家“香花”仪式中音乐的运用》，《哈尔滨工业大学学报》2007年第9卷第1期，第141—150页。

7. 胡晓东：《织字法在民间乐种中的应用研究——以赣中南窑头打八仙仪式音乐为例》，《中国音乐学》2009年第2期，第40—45页。

8. 黄苗：《赣南兴国跳觋仪式音乐研究》，江西师范大学硕士论文，2008。

9. 蒋燮：《赣南客家采茶戏路腔曲牌〈对花（Ⅱ）〉的音乐形态研究》，《乐府新声》2006年第4期，第63—70页。

10. ［法］克洛德·列维－施特劳斯：《结构人类学》，北京：中国人民大学出版社，2006年版。

11. 林晓平：《客家文化特质探析》，《西南民族大学学报》2005年第12期，第72—75页。

12. 刘晓春：《仪式与象征的秩序》，北京：商务印书馆，2004年版。

13. 罗勇、李剑：《宁都县石上村“割鸡、担灯”民俗研究》，《广西民族

学院学报》2005年第27卷第2期，第133—138页。

14. 罗勇主编：《赣南庙会与民俗》，香港：国际客家学会、海外华人研究社、法国远东学，1998年版。

15. 罗勇、劳格文主编：《赣南地区的庙会与宗族》，香港：国际客家学会、海外华人研究社、法国远东学院，1997年版。

16. 刘劲峰主编：《赣南宗族社会与道教文化研究》，香港：国际客家学会、海外华人研究社、法国远东学，2000年版。

17. 刘劲峰主编：《宁都县的庙会、宗族与经济》，香港：国际客家学会、海外华人研究社、法国远东学，2002年版。

18. 彭克宏主编：《社会科学大词典》，北京：中国国际广播出版社，1989年版。

19. 齐琨：《徽州乡村祠堂礼俗音乐——古筑村和彭龙村的个案调查与研究》，中国艺术研究院申请硕士学位论文，2001年版。

20. 温珍奎、尹珊：《赣南客家葬俗述要》，《井冈山师范学院学报》，2004年第25卷第2期，第56—60页。

21. 吴凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，北京：文化艺术出版社，2007年版。

22. 谢丽萍：《连城道教科仪音乐初步研究》，福建师范大学硕士论文，2004年。

23. 杨咏：《江西羽调民歌的音调特征初探》，《中国音乐》2004年第3期，第28—31页。

24. 袁大位：《赣南曲艺志》，赣州市群艺馆，1998年油印本。

《赣南民间音乐集成》，赣州市群艺馆，1999年油印本。

25. 张嗣介：《赣南客家“寿木上座”仪式调查》，《民俗研究》，2002年第2期，第62—67页。

26. 张勇华：《江西宁都中村傩戏研究》，《赣南师范学院学报》，2008年第1期，第45—50页。

27. 曾详委：《田野的视角——客家的文化与民性》，哈尔滨：黑龙江人民

出版社 2005 年版。

28. 周建新：《客家祖先崇拜的二元形态与客家社会》，《西南民族大学学报》2005 年第 26 卷第 3 期，第 11—15 页。

《在路上：客家人的族群意向和文化建构——一个过程论的观点》，罗勇、林晓平、钟俊昆主编：《客家文化特质与客家精神研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2006 年版。

29. 周凯模：《客家音乐文化研究与传承论纲》，《星海音乐学院学报》2000 年第 1 期，第 39—43 页。

山东临清清真某寺仪式音声考察研究

王新磊

临清市位于山东省西部边缘，属中国第三批历史文化名城之一的聊城市行政区划范围，是山东省历史文化名城，县级市。临清历史文化悠久，为古代大运河沿岸重镇。其地处东经 115°27′—116°02′、北纬 36°39′—36°55′之间，东与高唐县、茌平县为邻，西与河北省临西县隔河相望，南与东昌府区、冠县接壤，北与德州市夏津县毗邻（袁少亭、张殿增主编 2003：3）。临清回族占当地人口总数百分之二，明清以来形成了具有当地特色的回族文化。临清回族聚居区相对于我国西北地区较大面积、较多人口的回族大聚居区来说，由于地处汉族文化簇拥之下，从而形成了一块文化飞地。①

一、 临清概况

临清之名始于后赵，取邻近清河（古水名，今废）之意。西汉初始建清渊县，后赵建平元年（330）改置临清县。历史上多属河北省治下（明以前以及 1948 年 5 月至 1952 年 12 月），并且于 1965 年 3 月将临清县的五个区划归河北邢台，建临西县，同时将河北馆陶的两个区划归临清县。现版图面积 960 平方公里。临清市境内地势平坦，自西南向东北倾斜，有三条河流：卫运河、古

① 飞地是指“两个中心地区（核心地区）之间可能会出现的、不与任何中心地区相联系的空隙地带”。（刘树成主编 2005：231）

运河、马颊河，属半湿润大陆性气候。据2000年第五次人口普查统计，全市总人口718158人，其中男性361607人，女性356551人，男女性别比为1.01∶1。农业总人口581983人，城区常住人口20万左右。民族构成主要是汉族和回族，回族是当地少数民族中人口最多的。少数民族人口为16622人，占当地总人口的2.31%，回族约占其中的98.7%，即16364人。（袁少亭、张殿增2003：4）在城区，回族人口比例则更高。其他少数民族人口为数极少，有蒙古、苗、壮、朝鲜、满以及个别的藏、维吾尔、彝、布依、瑶、白、土家、哈尼、傣、傈僳、水、纳西、土、仫佬、羌、普米、怒、独龙等民族。

临清境内的宗教信仰现有伊斯兰教、天主教、基督教、佛教、道教，在民族宗教事务部门统一的行政管理下进行宗教活动。（杜明德主编1997：105）

隋代开凿的京杭大运河北段称"永济渠"，又名"御河"，在临清境内紧贴城区穿过。当时临清作为运河的大码头，担负了国家建仓储粮的任务，有"汶卫津梁"和"沙丘古渡"[①]之称。元代，在金代内河航运基础上开通了京杭大运河航线，临清至济宁称"会通河"。特殊的地理位置提高了临清的政治、经济地位，政府在临清设立重要的漕运机构——临清万户府。明代，临清位置变得更为重要，弘治二年（1489）升县为州。清乾隆四十一年（1776）升为直隶州，成为江北五大商埠之一和全国八大钞关之首，以"军事要地"、"漕运咽喉"和"商业都会"著称于世。"临清是完整体现中国运河经济文化历史兴衰的典型代表。几百年漕运的繁盛，使这座小城浸润着运河文化的神韵。"（李德明2002：4）临清的历史名人有明代文学家谢榛、清末教育家武训、古筝演奏家金灼南、抗日名将张自忠、国学大师季羡林以及国画家张彦青、黑伯龙（回族）等。今天分布于临清市内的全国重点文物保护单位及文化遗产除京杭大运河聊城段（含临清市、东昌府区和阳谷县境内部分）以外，还有五处明代建筑，分别是：鳌头矶、运河钞关、清真北寺、清真东寺和舍利宝塔，它们都是运河文化的宝贵遗产。

在非物质文化遗产中，临清贡砖烧制工艺被评为第二批国家级非物质文化

---

① 见鳌头矶望河楼内牌匾。

遗产名录项目，临清驾鼓被评为第一批山东省非物质文化遗产名录项目，临清琴曲、田庄吹腔、五鬼闹判舞、洼里秧歌、临清的山东快书、临清时调等民间音乐、舞蹈、曲艺形式以及临清千张袄、哈达、济美酱园“甜酱瓜”制作工艺被评为第一批聊城市非物质文化遗产名录项目。由于临清京剧有广泛的群众基础，2007年临清市又被山东省文化厅命名为山东省京剧艺术之乡。

二、 临清回族及其宗教概况

临清明清时期曾经一度是漕运重地，经济辉煌。“乾隆三十九年兵燹后，临清渐趋衰落，清末民初破败尤甚。”（杨正泰 1988：1）临清当地的回族是由其他地区经历朝历代多次迁徙才得以定居的[①]。其来源主要有：中亚穆斯林留居（如元代黄氏家族）；部分回族军士（元末明初回族将领常遇春的军队）入居；明初外地回族人被会通河的疏浚所吸引前来经商、定居（如马氏家族由金陵迁入）；明洪武、永乐年间因屯田而移民于此（如洪官屯洪氏家族）；汉族由于婚姻、过继或皈依伊斯兰教而成为回族的一部分等等。（邱兴旺、杨连民 1996：96）由于来源复杂，因此职业也有所不同，除了从事农业生产者外，还有大量从事经商、饮食业、手工业者，而历史上更多的则是搬运工人或船夫。（潘耀曾 1998：454）临清回族在近代，不仅在人数上，而且在教育、文化、商业等领域又有了新的较大发展。回族在临清的分布是小集中、大分散的形式，有着回汉杂居与回民独居的特点。受其影响，与回族比邻而居的不少汉族群众都有着与回族相同的生活习惯。

回族信仰的宗教主要是伊斯兰教，临清回族也不例外。唐朝时“大食国将领查元义、滑宗歧等留居冠县，传授查拳，冠县便始有伊斯兰教，这是聊城地区伊斯兰教的滥觞”。（程玉海主编 2005：495）“聊城地区伊斯兰教主要为

① 较早的文字记录是元代，如“黄氏家族大约是在元顺帝至正年间移居临清的”。口头记录则更早自唐代（程玉海 2005：495）。

逊尼派，在本地叫老派。聊城地区回族对伊斯兰教的宗教信仰、功修及主要节日的纪念活动是比较虔诚的，大都能自觉遵守。建国后，对于伊斯兰教的主要节日开斋节、古尔邦节和圣纪节以及一些回族礼俗仍为不少回族群众所奉行。”（邱兴旺、杨连民 1996：99）

清真寺“反映了回族文化在形成和发展过程中所表现出的伊斯兰文化与中国传统文化的互相影响、融合与渗透”。（马启成、高占福、丁宏 1995：89）“迄清末，各地清真寺仅供男性穆斯林使用。民国初年始有女寺。1996 年全省有清真寺 370 多处，其中，……聊城地区 30 多处。”（仁穆 1998：431）临清旧时境内有清真寺多处，据民国时期《临清县志》记载：“临清之有回教始于元明之际，教民众盛，约占全部户籍千分之三四，与居民杂处，久为土著，礼俗虽殊，而畛域无间，其文化卓然，人才蔚起，尤非他教所可几及。……其教仪礼拜，服饰饮食各有定式，奉其教者，戒律颇严，富于保守力。回民聚处之地皆有礼拜寺，寺内掌教名曰阿衡，每年斋月则尽节饮食，以资敬戒，名曰拔斋。至夜半始由寺内号呼公同进食，以一月为期，月尽即过年。与新旧历均殊科也。”（徐子尚修，张树梅、王贵笙等纂 1966：613）早先原有一相传为明初回族大将常遇春所建规模宏大的老礼拜寺（潘耀曾 1998：454），清康熙《临清州志》载：“礼拜寺在御河东岸。”（于睿明等修，胡悉宁等纂 1673：5）《临清县志》载：“清真寺有三，为回教民族所建。一在卫滨下渡口，俗称老礼拜寺，其临河水亭颇俊伟；一在马家大院为中寺，亦名新寺；在洪水坑上者为东寺，规模较小。”（徐子尚修，张树梅、王贵笙等纂 1966：289）焦庄、陈坟、黑庄、甄八里等乡村也有寺（杜明德主编 1997：702）。老礼拜寺 1967 年疏浚卫运河时被拆除。清真北寺（即中寺/新寺）是现今保存较为完整的一处。始建年代不详。明嘉靖四十三年（1564）、清嘉庆十四年（1809）曾两次重修，是一座宏伟的古建筑群。清真某寺的建筑形式是由前殿、后殿、抱厦为主体组成的勾连搭式结构。今寺内建筑存有大门、邦克楼、丹墀、大殿（礼拜堂）、南讲堂、北讲堂、沐浴室、后门等，总共 80 余间房，面积近 1 万平方米。殿内保存有珍贵的明代绵纸壁画，邦克楼（望月楼）布局精巧、结构谨严，亦较为罕见。另有明代嘉靖年间重修石刻以及清代匾额等文物。寺内的十

余株古柏映衬出寺院的古老、庄严、幽静。由于寺院规模较大，城区又汇聚了临清大部分的回民，因此，这里成为临清最重要的伊斯兰教礼拜场所。参加人员不仅有回族，而且还有一部分维吾尔族教民以及一些国外穆斯林客人。城区除北寺、东寺外，还有一座女寺，作为妇女礼拜的专门场所。

阿訇在聊城（包括临清）回族教育中所起的作用依然沿袭了一部分传统的职能（文化大革命前后曾一度中断），即经堂教育[①]。这“是在清真寺院里，由开学阿訇招收回族穆斯林子弟，诵习伊斯兰教经典，传授教义、教法等基本宗教知识，培养宗教接班人与普及伊斯兰教常识的一种特殊教育制度”。（王永亮 1993：88）学生称为“海里凡”（或称“满拉”），学习伊斯兰文化与宗教知识（内容有阿拉伯文及波斯文语法、修辞学、《古兰经》、“圣训”、教法学等），分为小学和大学两部分，修业年限不等，其间衣食住行由清真寺所在地穆斯林群众供给。学成后由开学阿訇主持学业期满的挂帐仪式，即可称为“阿訇”。未被聘为阿訇的，可以继续留寺学习，协理教务，有时应邀为穆斯林举行宗教仪式，但是与开学阿訇有别，称为“散班阿訇”。

三、 穆斯林信仰及其基本宗教制度

伊斯兰教教民进行的礼拜活动有许多定则，这也牵涉到伊斯兰教的信仰与其他功修，现予以简要介绍。

伊斯兰教教内认为其宗教是真主——安拉所命名，“清真”的含义也就是指“真主清静无染、独一真实”。（古正 1993：9）伊斯兰的本意是归顺、服从和安宁、和平。其完整的信仰必须具备“知、信、行、诚”四件事。伊斯兰教的六大信仰是信真主（真主独一，穆斯林信仰的核心）、信天仙（安拉创造天使、人类、天地及万物）、信（一切）经典（安拉启示的《古兰经》）、信

① 明中叶以后在我国逐渐展开，一般认为由 16 世纪时陕西伊斯兰教学者胡登洲最早创办（马启成、高占福、丁宏 1995：89）。

（一切）圣人（至圣穆罕默德等各位先知）、信后世（短暂的今世和永存的后世）、信前定（万事万物及其产生发展皆由真主“定然”，人的意志不可违抗）。（敏述圣编译2005：9—26）

伊斯兰教的基本宗教制度可概括为“念”、“礼”（拜功）、“斋”、“课”、“朝”五项宗教功课，我国穆斯林称之为“五功”。

（一）念功。这是穆斯林表白信仰和非穆斯林立誓归信的一种方式，是穆斯林最基本、最首要的功修。（《文史知识》编辑部、国务院宗教事务局宗教研究中心合编1996：192）就其广义的内涵而言，除念诵“证词”（《清真言》和《作证词》[①]）外还应包括坚持经常诵读《古兰经》，时刻记念真主，赞美真主，祈祷真主襄助、恩赐吉庆、宽恕罪过等。使精神有所寄托，心愿有所归宿，即一心归向真主。（敏述圣编译2005：35）

（二）拜功。阿拉伯文的“撒拉特”，波斯文的“乃玛孜”，通称“礼拜”。这是教民向安拉表示感恩、赞美、恳求和禀告的一种宗教仪式，借此祈福免灾，保持心灵纯净。（戴康生1997：94）

伊斯兰教的礼拜有“六仪”：抬手[②]，并口诵“真主至大”（“台克比尔”），即大赞；端立（立站）；诵经[③]（念“天经”）；鞠躬；叩头和跪坐[④]（末坐）。每一仪则尚有许多规定及通权达变之法。一般说来，完成端立、鞠躬、叩头（每次两叩头）、跪坐等几个动作为一个单元，两个叩头才可称为“拜”（即两个叩

① 《清真言》即“俩一俩海、引览拉乎，穆罕默敦热苏隆拉黑。”（没有真应受崇拜的主，除非是安拉乎，穆罕默德是安拉乎的使者）。《作证词》即“艾实海都安俩伊俩海，引览拉呼卧赫代乎，俩舍勒开来乎，卧艾实海都按乃，穆罕默旦（乃）尔布都乎，卧热苏鲁乎”。（我作证，绝无应受崇拜的主，唯有安拉乎独一无偶；我又作证：穆罕默德是安拉乎的忠仆和使者。）（敏述圣编译2005：2）

② “抬手：喻示摒除俗务，遏制杂念，口诵‘真主至大’，诚心向主敬意。”（敏述圣编译2005：116）另据寺内阿訇口述，河南、山东等地又常称“捧手”。

③ “诵念经文：高念或低诵《古兰经》章节，借以坚定信仰，增强信念。表示一切遵奉主圣教诲而行。”（敏述圣编译2005：116）

④ “鞠躬：俯身鞠躬，预示着无理性之动物类背向蓝天，卑谦敬主之状，表示畏主守法，万事只趋向于主。目瞩足背，参悟主道与罪罚之严厉；口念赞言，诚心省悟。”“叩头：俯首叩头，喻示草木赞主的模式。面容着地，感谢真主的原造之恩，表示对主的虔诚之意；复坐后二次叩头，再表示感主恩不尽，感受主的默助和启发。”“跪坐：喻示如山岳、丘陵巍然赞主、敬主之相。眼观胸怀，刻意赞颂，静心思过、祈祷，祈求主的宽恕、恩赐。”（敏述圣编译2005：116—117）

头才可成立)，两个单元则称为一拜。有关礼拜的某些细节，如礼拜时诵经声之高低、双手和手掌应放何位置等，不同教派和教法学派有不同的观点。礼拜的种类主要有：每日《五时拜》、《聚礼》拜、《会礼》拜（含斋月拜)。

妇女的礼拜仪式与男子在细则上稍有不同。在早些年，临清清真某寺内亦有妇女参加礼拜，但须在寺内大殿中后面的角落里拉起一面帐子，妇女在其中，且眼睛不能直视伊玛目（领拜者)。大约20世纪80年代，在清真某寺南面不远处建起了女寺后改善了妇女的礼拜条件，妇女即不再去北寺礼拜。妇女的礼拜条件和要求大致与男子相同。只是规定出幼（教法规定的成人年龄）年龄为九岁（男子为十二岁)。在具体做法上则根据妇女特点而略有不同，主要是：1. 妇女无《聚礼》、《会礼》，也不需成班礼拜，参加则为其自愿（有女寺处则鼓励聚众举礼)。按教法规定，妇女可单独完成拜功，亦可（甚至鼓励）在家礼拜①。因此，妇女礼拜不念宣礼。若有成班礼，一般是出于传授、引导礼拜者的目的，女领拜者不能站在班前，而要站在班中与大家并排举礼。2. 妇女礼拜的衣着，从头至脚，除脸和手外，均需用衣裳遮住。习惯上穿长衫，戴“盖头”或披头巾，严掩发际。

（三）斋功。成年穆斯林在伊历（即伊斯兰教历）莱买丹月，每日黎明前至日落，禁止吃喝、房事及干非法的事情。日出前封斋，日落后开斋进食。斋月结束之次日为开斋节。

（四）课功。伊斯兰教规定，凡穆斯林的资产达到一定数额，必须按标准缴纳天课，以用于宗教事务和救济事业。

（五）朝功。穆斯林在规定的时间内，前往麦加进行的一系列宗教活动的总称。伊斯兰教规定，凡身体健康、具备路费且旅途平安的穆斯林，不分性别，一生要去麦加朝觐一次。这也是一项重要的国际性宗教活动。(《文史知识》编辑部、国务院宗教事务局宗教研究中心合编 1996：195)

---

① 拜功部477节伊本·欧麦尔传述：“穆圣说：‘你们不要阻挡妻室们上寺，但是在家礼拜对她们更佳。’”480节伊本·麦斯欧德传述：“穆圣说：‘妇女在其房间礼拜，贵过她在庭院礼拜；在其内室礼拜，贵过她在房间礼拜。’”余崇仁译：《艾布·达吾德圣训》（软件)，伊斯兰之窗网站，2006年制作。

四、穆斯林《五时拜》与《聚礼》仪式概述

（一）《五时拜》概述

“亦称‘五番拜（功）’或结合阿拉伯语称为‘五番乃玛孜’，即在一天五个不同时间内所作的拜功，这是众穆民日常遵行的最基本的功课。坚持履行五时礼拜，是虔诚信仰的首要标志和取悦真主获得两世吉庆的主要途径。”（敏述圣编译2005：81）对于每日“五时拜”，《古兰经》（30：18）说：“你们在晚夕和早晨，应当赞颂真主超绝万物。天地间的赞颂，以及傍晚的和中午的赞颂都只归于他。”（马坚译1981：310）“圣训”中又对每日“五时拜”的时间、内容和目的做了更为具体的规定。《五时拜》的时间分别是：“晨礼”，拂晓到日出前进行；“晌礼”，正午刚过时进行；“晡礼”，日偏西至日落前进行；“昏礼”，日落至天黑间进行；“宵礼”，天黑至破晓前进行。“五时拜”各有定规，最多的达10拜，最少的是4拜。其中又有“主命拜”（伊斯兰教认为真主安拉规定教徒必须遵守的礼拜）、“圣行拜”（指穆罕默德在主命拜前后常作的礼拜）和“附加拜”（亦称“可嘉拜”）三种。不同的教派对“五时拜”拜数的规定不尽相同。①（戴康生1997：95）一般情况下，为了方便（不至于夜里再起来）在“宵礼”中又都要提前完成“伟特利”拜②（也叫“夜功拜”或“奇数拜”）。

伊斯兰教要求，凡智力和体格健全的成年穆斯林，都要履行每日的“五时拜”，如病人或旅行者，或遇其他紧急情况，可按规定“缩短拜功”或事后补还。（戴康生1997：95）

---

① 据寺内阿訇介绍，逊尼派穆斯林原则上要求每天的拜功总量是完成32个鞠躬、64个叩头和178个“大赞词”。

② 据寺内阿訇口述，“伟特利”拜的时间可以在“宵礼”后到黎明大亮前这段时间内进行。对确信能起床的人来说，鼓励推迟到后半夜，否则最好睡觉前完成。因有三拜，故又称“奇数拜”。

（二）“聚礼”概述

“聚礼”是阿拉伯语译音“主麻”的汉语通译。因在每周主麻日（星期五）举行，故名。由穆罕默德于公元622年9月12日会合众人制定。对于穆斯林来说，“聚礼”有两个意义：一是“凡天地万物及至人类，经过七日周复，其化育无不完备，故每七日一次‘聚礼’，以答谢真主化育之恩”。二是“……合众‘聚礼’，亦含万众一心之意。由此团结互助，彼此亲爱……辨别真伪，追求正道，可得今后两世的幸福”。（敏述圣编译2005：159）对于“聚礼”，《古兰经》（62：9）说：“信道的人们啊！当‘聚礼’日召人礼拜的时候，你们应当赶快去纪念真主，放下买卖，那对于你们是更好的，如果你们知道。”（马坚译1981：434）艾比鲁巴尼的传述，穆圣[①]说：“真主看来，最好最伟大的日子是‘聚礼’日，‘聚礼’日比宰牲节、开斋节更伟大。”［印度谢赫·尤素夫编“六大美德圣训集”（孟台海白图）（84：328），转引自敏述圣编译2005：116］因此，伊斯兰教认为在这一天干功（履行功修），功增百倍。

按伊斯兰教教法规定，“聚礼”拜有“内在条件”和“外在条件”两种，内在条件即一个人本身的条件，有六条：①出幼（成年）的男人（十二岁）；②良人、自由的人；③在家的人；④健康无病的人；⑤肢体与五官健全的人；⑥安全者（事先知道无战乱及被谋害之危险）。外在条件即教法认为真主接受拜功准承的条件，亦有六条：①在城市（能施教规断法之地）内进行；②有国王或代位者同礼（多为“以教代政”之国）；③时间在“晌礼”之时；④“聚礼”前应念两段“呼图白”；⑤在伊玛目带领下，至少须够四人才可礼拜；⑥必须公开“聚礼”为穆民敞开大门。“聚礼”仪则从其拜的性质上又有“主命拜”、“圣行拜”两种。

① 伊斯兰教对穆罕默德的尊称。

五、《五时拜》、《聚礼》仪式音声[①]实录

临清清真某寺仪式音声[②]既与伊斯兰教“大传统”[③]相互关联，又有着临清回族自己鲜明的地方“小传统”特色。伊斯兰教各个礼拜种类的循环周期不同，《五时拜》是每日五次礼拜，每次时间较短，可在清真寺内进行，但一般教民也可在家中或在其他洁净之处进行[④]；《聚礼》则是每周一次礼拜，必须在清真寺内进行。

2008 年 2 月 21 日、22 日，笔者分别对临清清真某寺寺内的日常功课——穆斯林《五时拜》和穆斯林周五《聚礼》进行了录像、录音、拍照。

以下描述 2008 年 2 月 21 日王阿訇[⑤]主持的《五时拜》仪式过程。

（一）《五时拜》仪式

1.《五时拜》仪式的一般性程序

在五个“时候”中，要经过的主要程序总共有：大净/小净[⑥]（5 次）→

---

① 梅里阿姆（Merriam）在其《音乐人类学》中提出“概念（concept）、行为（behavior）、音乐之声音（music sound）”三元理论模式分析方法（Alan P. Merriam. 1964：32—35）。曹本冶则提出以“音声”一词用于研究仪式中的音声，包括“听得到的”（器声和人声）与“听不到的”，以及一般意义中的“音乐”（曹本冶 2009：13、27）。

② 出于对伊斯兰教及临清当地回族（尤其是宗教职业者）禁忌、习惯的尊重，在本文中不称仪式中的经文、词句念诵为“音乐”，只称为“音声”、“音调”或“经腔”。

③ “大传统”原指包含宗教信仰在内的上层文化传统；“小传统”原指农民社会的民间文化传统。这一对概念是 1956 年由美国人类学家雷德菲尔德（Robert Redfield）首先创用的（杨民康 2003：43）。在本论文中，将整体意义上的伊斯兰文化看作“大传统”，将临清伊斯兰本土文化看作“小传统”。

④ “教法规定，主命拜应在清真寺中合众举行。因故在家中、郊区、野外或车、船、飞机及其他乘骑上，均可随地就礼。但礼拜之处必须干净无污，符合教法规定。”（敏述圣编译 2005：88）

⑤ 王阿訇出生于 1974 年，原籍河北省临西县（临西县原属山东临清，后划归河北管辖）八里圈村，2003 年来寺受聘（每三年一聘）为阿訇，主理教务。他主要受教于天津的一位有名的阿訇（天津人）。

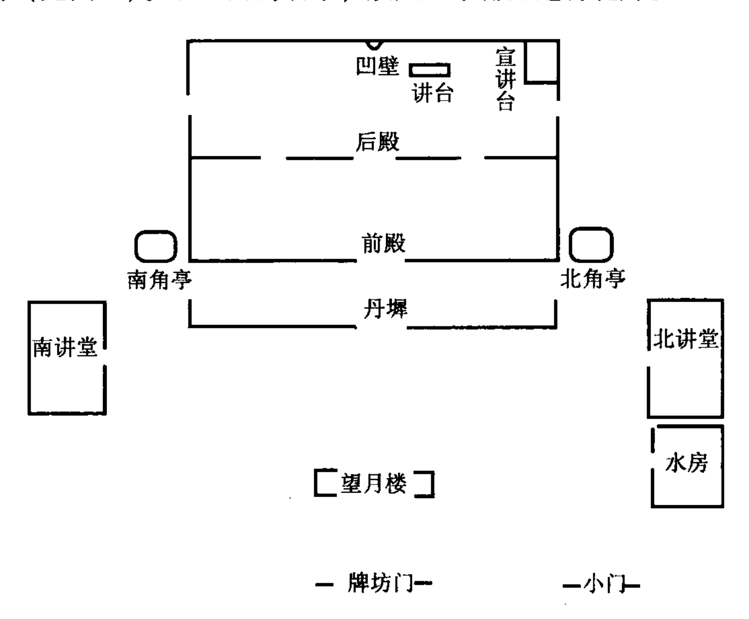
⑥ 两者合起来通称“净仪”，它表达对真主的虔敬以及自我心灵的洁净。小净，阿拉伯语称“乌足尼”，波斯语称“阿布代思”。就是用净水洗涤限定的肢体和器官，即面部、双手、双脚和头部。大净，阿拉伯语称“乎思里”，就是用净水洗涤全身（敏述圣编译 2005：48、58）。

外宣礼（5次）→进殿→十二拜圣行＋内宣礼（5次）＋十七拜主命→三拜“伟特利”。

清真某寺较大，因此阿訇人数较多，他们以及一些乡老（即对有宗教知识修养的教民的尊称）都可以较熟练地念诵《古兰经》。在清真某寺参加《五时拜》的普通教民，大多不会念诵（或念诵不熟练）阿拉伯语经文，以致自始至终只能保持静默。

2.《五时拜》仪式过程实录

2月21日当日清真某寺的《五时拜》仪式五个“时候”中，参加礼拜的人数基本保持在15—18人左右，全部为男性。其中阿訇7人，乡老6—7人，普通教民2—5人。主持人为王阿訇1人。由于人数不多，所有礼拜者一直在后殿活动（见图一）。以王阿訇居中，众人一字排开进行礼拜。



图示1　临清清真某寺礼拜场位图

（1）《晨礼》（波斯语称“班达”）

整个过程约20分钟。王阿訇与寺内教民做罢净仪，5：40上殿，先于礼

① 王新磊绘制。

拜堂门口站立，由其学生洪阿訇面向凹壁[1]方向诵读《外宣礼词》[2]，之后众人走至凹壁前，捧手，并口诵“台克比尔”（即“真主至大”）[3]，接“都阿”[4]；端立[5]（又叫“站立”、“肃立”）；鞠躬、拜（即两个叩头，下同）、坐四个单元，此为两拜圣行拜。洪阿訇即接诵《内宣礼词》[6]（见谱例1），然后众人再捧手，接“都阿”；王阿訇端立；诵《古兰经》[7]；鞠躬、拜、坐四个单元，此为两拜主命拜。最后，众人捧手，接“都阿”，出拜。约6时结束。

（2）《晌礼》（波斯语称“撇申”）

整个过程约20分钟。王阿訇与寺内教民做罢净仪，13：30上殿，先于礼拜堂门口站立，由其学生杨阿訇诵《外宣礼词》。之后众人走至凹壁前，捧手，接“都阿”；礼四拜圣行拜。由洪阿訇诵《内宣礼词》。众人捧手，接“都阿”；端立；王阿訇默诵《古兰经》[8]；礼四拜主命拜。捧手，接“都阿”；礼两拜圣行拜，捧手，接“都阿”，出拜，约13：50结束。

---

① 凹壁：“清真寺内礼拜正向墙上尖券圆门形的凹面阁屋，名‘米哈拉布’，与正向墙一同指示礼拜方向，也是伊玛目（清真寺主持）站立讲经和领拜之地。凹壁被认作清真寺内最圣洁之处，因而装潢非常讲究。”（刘一虹、齐前进1999：310）。“凹壁”指示“克尔白”的方向，即沙特阿拉伯麦加城圣寺中央的立方形高大石殿，为世界穆斯林做礼拜时的正向，又称“天房”。在中国伊斯兰教信仰中即认定朝向正西方（戴康生1997：100）。

② 宣礼，又称“邦克”（或“班克”，波斯语。阿拉伯语称“阿赞”）之礼，是礼拜的前奏，是对穆斯林进寺按时完成拜功的宣督与召唤所做的礼仪。《外宣礼词》也常称《宣礼词》、《唤礼词》，是召唤穆斯林而诵念的《赞词》（敏述圣编译2005：73、74）。另根据穆斯林内部认可的既成方式，本文原则上优先使用拉丁字母注音文字，其次才使用汉语拼音注音文字。

③ 据寺内阿訇口述，此处即指 Al laa hu ak bar 这一句话，意思是安拉（真主）至大。

④ 据寺内阿訇口述，“都阿”即“祈祷”，双手捧起抚摸脸部一次。

⑤ “肃立：肃然端立时，头顶天，足履地，喻示理智者（天使、人类、精灵）赞主之式。表示身心一致，虔诚敬意地站在真主面前尽职责。”（敏述圣编译2005：116）。

⑥ 《内宣礼词》是为提示穆斯林合众列班履行“主命拜”而在大殿内诵念的《赞词》，又叫《成拜词》（敏述圣编译2005：74）。

⑦ 拜功中诵念《古兰经》章节时，应按《古兰经》排列顺序从前往后选念，不得颠倒其顺序；如果前后拜中诵念的章节或“苏勒”（章）互不相连时，两者之间的间隔最少应该在两个章节（“苏勒”）以上，并且第一拜的宜长于第二拜（敏述圣编译2005：114）。

⑧ 据寺内阿訇口述，在《晌礼》和《晡礼》中，诵读《古兰经》采取默念（低念——口动无声）的形式，历史上的原因是防止遭遇敌人袭击。历代沿袭下来，这一做法即成为惯例。

（3）《晡礼》（波斯语称“底盖尔”）

整个过程15分钟。王阿訇与寺内教民做罢净仪，17：30上殿，先于礼拜堂门口站立，由杨阿訇诵《外宣礼词》。接着众人走至凹壁前，由杨阿訇诵《内宣礼词》。众人捧手，并口诵“台克比尔”；端立；默诵《古兰经》，之后由王阿訇念诵《赞词》，其间礼四拜主命拜。众人捧手，接“都阿”，念真主遵名（其他人均默念），诵《太斯密》[1]（其他人均默念），片刻再捧手，接“都阿”，诵《赞主词》（其他人均默念），继续跪坐，再捧手，接“都阿”，诵《赞圣词》（其他人均默念），出拜，约17：45结束。

（4）《昏礼》（波斯语称“沙目”）

整个过程约15分钟。王阿訇与寺内教民做罢净仪，18：20上殿，先于礼拜堂门口站立，由洪阿訇诵《外宣礼词》。接着众人走至凹壁前，由洪阿訇诵《内宣礼词》。众人捧手，接“都阿”；端立；王阿訇诵《古兰经》；礼三拜主命拜。众人立起，捧手，接“都阿”；礼两拜圣行拜。捧手，接“都阿”，出拜，约18：35结束。

（5）《宵礼》（波斯语称“胡甫坦”）

整个过程约20分钟。王阿訇与寺内教民做罢净仪，19：10上殿。先于礼拜堂门口站立，由洪阿訇诵《外宣礼词》。接着，众人走至凹壁前，由洪阿訇诵《内宣礼词》。然后众人捧手，接“都阿”，王阿訇诵《古兰经》；礼四拜主命拜。之后众人捧手，接“都阿”；礼两拜圣行拜。捧手，接“都阿”；礼三拜“伟特利”拜。捧手，接“都阿”，王阿訇诵《太斯密》（其他人默念），诵《赞主词》（其他人默念），诵《赞圣词》（其他人默念），出拜，约19：30结束。

下面将整个《五时拜》仪式程序列表如下（见表1）：

---

① 据寺内阿訇口述，太斯密即“奉普慈特慈的真主之名”这一句话。

表 1　山东临清清真某寺《五时拜》仪式程序简表

名称	起止时间	拜数及属性	主要程序
《晨礼》	5：40—6：00	两拜圣行	净仪。诵《外宣礼词》。端立默诵《古兰经》；默念赞词并鞠躬、拜、坐共四个单元；诵《内宣礼词》
		两拜主命	端立诵《古兰经》；念《赞词》并鞠躬、拜、坐共四个单元；出拜
《晌礼》	13：30—13：50	四拜圣行	净仪。诵《外宣礼词》。端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共八个单元；诵《内宣礼词》
		四拜主命	端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共八个单元
		两拜圣行	端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共四个单元；出拜
《晡礼》	17：30—17：45	四拜主命	净仪。诵《外宣礼词》，诵《内宣礼词》；默诵《古兰经》；念《赞词》并鞠躬、拜、坐共八个单元；出拜
《昏礼》	18：20—18：35	三拜主命	净仪。诵《外宣礼词》，诵《内宣礼词》；端立诵《古兰经》；念《赞词》并鞠躬、拜、坐共六个单元
		两拜圣行	端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共四个单元；出拜
《宵礼》	19：10—19：30	四拜主命	净仪。诵《外宣礼词》，诵《内宣礼词》；端立诵《古兰经》；念《赞词》并鞠躬、拜、坐共八个单元
		两拜圣行	端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共四个单元
		三拜“伟特利”	端立默诵《古兰经》；默念《赞词》并鞠躬、拜、坐共六个单元；出拜

以下描述2008年2月22日王阿訇主持的《聚礼》仪式过程。

（二）《聚礼》仪式

1.《聚礼》仪式的一般性程序

按伊斯兰教要求，通常的《聚礼》程序是：大净→外宣礼→进殿→四拜圣行→开念“天经”①、赞圣、接“都阿”→内宣礼→“呼图白”→内宣礼→两拜主命→四拜圣行。但在我国，由于没有宗教法官来统一执行一切教律，因此在此十拜之后，会再礼四拜《晌礼》（主命拜），每拜中均念“天经”；后礼两拜圣行，这样加起来一共是十六拜。如在临清《聚礼》的程序为：大净→外宣礼→进殿→开念“天经”、赞圣、接“都阿”→内宣礼→四拜圣行→“呼图白”→内宣礼→两拜主命→四拜圣行→四拜主命→两拜圣行。整个礼拜时间不超过两个小时，但不低于一个小时。

2月22日当日临清大风严寒，天气较为恶劣。受其影响，在清真某寺的《聚礼》仪式中，参加礼拜的人数少于平时，但依然挤满了前殿，总共大约为60余人，全部为男性。其中阿訇7人以上，乡老7人以上，余者均为普通教民。主持人为王阿訇1人。礼拜时，以王阿訇为中心，阿訇、乡老一字排开作为第一排，其后为普通教民。

2.《聚礼》仪式过程实录

（1）外宣礼

整个过程约2分钟。上殿前先要做大净，以示对真主的虔敬以及自我身心的洁净。王阿訇与寺内教民做罢净仪，12：30上殿，先于礼拜堂门口站立，由马阿訇面向凹壁方向诵读《外宣礼词》（见谱例2）。之后众人走至凹壁前，捧手，并口诵“台克比尔”，接“都阿”；马阿訇即走至凹壁前，转身坐下开始诵读《古兰经》第18章《山洞章》。

（2）开念“天经”

《聚礼》日一般要通读《山洞章》。据艾布·赛尔德的传述，穆圣说：“谁

① 据寺内阿訇口述，“天经”是穆斯林对《古兰经》的通常称谓。

在《聚礼》日念《山洞章》，光亮将照耀两《聚礼》之间的时间。”（敏述圣编译2005：139）临清在《聚礼》日的开念“天经”程序一般只包括《山洞章》。《山洞章》一章较长（共110节），由多人接续诵读，马阿訇所诵读的是第1—20节。之后，诵读的阿訇分别是老洪阿訇（第21—45节）、老杨阿訇（第46—85节）、杨阿訇（第86—87节）、洪阿訇（第107—110节）。

（3）《聚礼》圣行拜

大约30分钟后，王阿訇率众人捧手，接“都阿”，礼四拜圣行拜，此过程中默念《古兰经》。

（4）“呼图白”

洪阿訇诵《内宣礼词》。德高望重的蒋阿訇执杖上宣讲台（“闵拜尔”）念诵《呼图白》，众教民跪坐静听。此次《呼图白》念诵内容为《古兰经》之《开端章》[①]。

（5）《聚礼》主命拜

众人立起，洪阿訇再诵正式成班（也称“成众”）的《内宣礼词》。然后众人再捧手，接“都阿”；众人端立；进行两拜主命拜，王阿訇诵《古兰经》之《开端章》、第102章和《开端章》、第112章。

（6）《晌礼》拜

先后礼四拜圣行拜、四拜主命拜、两拜圣行拜。其过程中，能念诵者自行默诵《古兰经》。

当天参加礼拜的还有一些中东来的客人。

下面将整个《聚礼》仪式程序列表如下（见表2）：

表2　山东临清清真某寺《聚礼》仪式程序简表

名称	起止时间	拜数及属性	具体程序
《外宣礼》	12：30—12：35	强调的圣行	众人大净。阿訇诵《外宣礼词》
开念“天经”	12：35—13：16	主命	五位阿訇轮番念完《山洞章》

① 据寺内阿訇口述，“开端章”为《古兰经》第1章的通常称谓。

（续表）

名称	起止时间	拜数及属性	具体程序
《聚礼》拜	13：16—13：21	四拜圣行	众人端立；默诵《古兰经》及《赞词》，鞠躬、拜、坐共八个单元
“呼图白”	13：21—13：30	主命，占两拜拜功的回赐	阿訇诵《内宣礼词》；阿訇执杖上宣讲台念《呼图白》，众人跪坐静听。阿訇诵正式成班《内宣礼词》
《聚礼》拜	13：30—13：44	两拜主命	诵《古兰经》及《赞词》；鞠躬、拜、坐共四个单元；出拜
《晌礼》拜	13：44—14：00	四拜圣行	端立；默诵《古兰经》及《赞词》，鞠躬、拜、坐共八个单元
		四拜主命	众人端立并默诵《古兰经》；鞠躬、拜、坐共八个单元
		两拜圣行	众人端立并默诵《古兰经》；鞠躬、拜、坐共四个单元；出拜

六、《五时拜》、《聚礼》仪式与仪式音声的结构及形态分析

笔者在此将从两个方面入手对临清清真某寺仪式音声进行分析：

第一，从结构上整体把握仪式与音声自身内部及彼此之间的相互关系。仪式与音声的同步进行（或者说同型同构）是临清清真某寺仪式音声的一个重要特征。

第二，从音调类型和旋律模式的角度分析音声形态的细部关系。对临清回族文化语境中清真某寺的不同仪式音声类型进行“小传统”意义上的地域性比较分析，意在寻求其旋律模式方面最突出的特征。

（一）仪式与仪式音声的结构分析

1. 仪式过程的结构特征

《古兰经》诵读是伊斯兰教礼拜仪式音声的核心，因此，在此将伊斯兰教礼拜简化在一日之内，从而列出下表（见表3）来对照《五时拜》、《聚礼》拜所诵经文：

表3　一日之内《五时拜》、《聚礼》拜、《会礼》拜《古兰经》诵读内容时序表

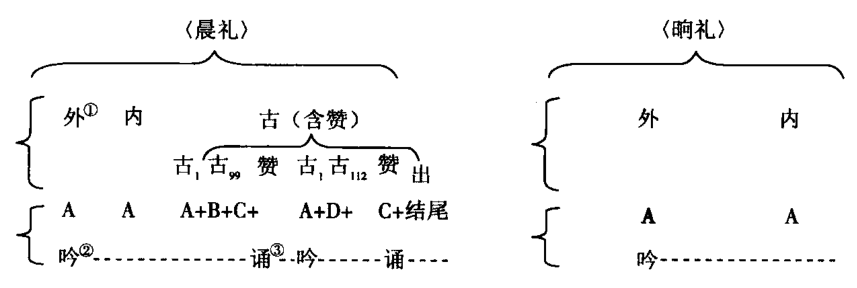
礼拜名称	起止时间	频度	所念《古兰经》章节
《晨礼》拜	5：40—5：50	每日一次	1、99、112
《聚礼》拜	12：30—13：30	每周一次	1、18、102、112
《晌礼》拜	13：30—14：00	每日一次	1（其他不详）
《晡礼》拜	17：30—17：36	每日一次	1（其他不详）
《昏礼》拜	18：20—18：27	每日一次	1、17、112
《宵礼》拜	19：10—19：20	每日一次	1、102、112

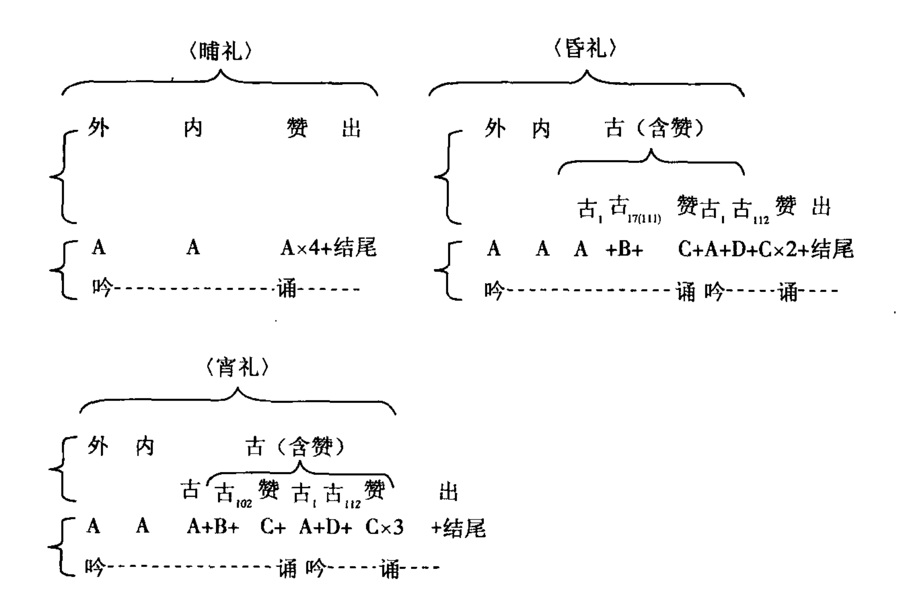
2. 仪式与仪式音声的结构关系

从结构上来看，临清清真某寺仪式与经腔之间存在着同步进行（或者说同型同构）的现象，下面兹以图表分别示之：

（1）《五时拜》

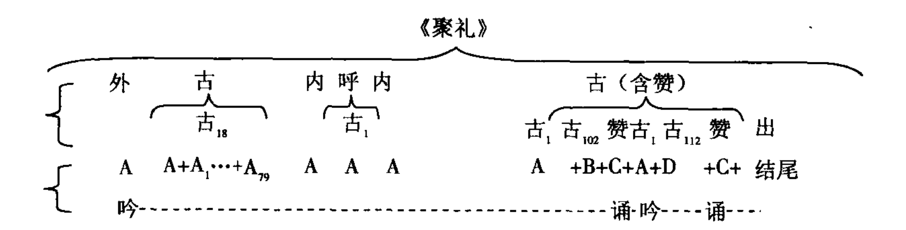
五个“时候”的仪式与音声结构分别是：





（2）《聚礼》拜

《聚礼》拜的仪式与音声结构是：



3. 仪式结构与经腔功能的比较分析

有关清真某寺一日之内《五时拜》、《聚礼》仪式的主要结构部分与音声之间的关系，亦通过其中所诵经腔具有的功能作用进一步体现出来（见表4）：

---

① 为节省篇幅，笔者在图示中以礼拜中各类音声首字简写表示，外——《外宣礼词》，内——《内宣礼词》，古$_a$、古$_{a-b}$、古$_{a(x)}$、古$_{a(x-y)}$——《古兰经》某章、某章至某章、某章某节、某章的某节至某节，赞——《赞词》，呼——“呼图白”，出——《出拜词》即结尾，下同。

② 吟：吟咏，有节奏地诵读诗文（中国社会科学院语言研究所词典编辑室编 2002：1502）。

③ 诵：本义为抑扬顿挫地出声背诵（谷衍奎编 2003：507）。

表4　一日之内《五时拜》、《聚礼》拜《古兰经》诵读内容特征表

	《晨礼》	《聚礼》	《晌礼》	《晡礼》	《昏礼》	《宵礼》
音声名称	外、内、古	外、古、内、呼	外、内	外、内、赞	外、内、古	外、内、古
音声特征	吟	吟	吟	吟、吟、诵	吟	吟
社会功能意义偏向	强	强	强	强	强	强
个人情感意义偏向	弱	弱、强、弱、弱	弱	弱	弱	弱

可以看到，在临清清真某寺礼拜仪式中，除《古兰经》第1章为必读[①]之外，其他常被诵读的还有第102、112章。第1章可视为固定因素，其他章节则可视为可变因素。这些基本上都是在穆斯林中间家喻户晓的章节，也均为在《古兰经》中有相当分量的章节（伊斯兰教称为“特殊章节”），大多属于穆斯林俗称的“十八段”[②] 范畴。在《聚礼》时，参加念诵《古兰经》的教民们大多非常激动，因为伊斯兰教认为，念诵《古兰经》可获得真主回赐，当众念诵则更好。所以争得这样的机会，是教民们异常荣幸的事情。这时，在念诵时教民们的声音、情绪有时几乎难以自控，在赞颂真主、穆圣的同时，也表现出极强的个人情感。而由于群体效应的影响，阿訇们也比平时更为激动，在《古兰经》的诵读中和“卧尔兹”的讲话中都有明显的体现。

《外宣礼词》和《内宣礼词》无论从篇幅还是作用看，在礼拜音声中都起着“序”的作用，而主体则是《古兰经》。

4. 仪式的不同社会功能及结构性张力

从前面的介绍和实录中可以看到：《五时拜》与《聚礼》对普通教民来说，其分量是有所区别的（见表5）：他们普遍对《聚礼》比较重视，但对

① “艾布·赛义德传述，穆圣说：天经中最伟大的篇章是开宗明义第一章，它是重读的七节，是最高贵的经文。”（《布哈里圣训实录》）（转引自敏述圣编译2005：135）。

② 据寺内阿訇介绍，十八段一般是指：第1章、第2章（此章共计286节）中的1—5节、第93、94、97、99、102、103、105、106、107、108、109、110、111、112、113和第114章，实际包括17个短章和1个长章中的前5节。

《五时拜》的履行却不够严格。信仰不仅仅是信仰，也是民族/族群凝聚的重要手段；个人修持戒律的松动又体现了民族/族群向社会的适应。

表5　山东临清清真某寺仪礼的社会作用简表

	参加人员结构	参加人数	社会意义	宗教职业者重视程度	普通教民重视程度	礼拜场所
《五时拜》	阿訇、乡老	10—20	个人义务	强	弱	清真寺或家中
《聚礼》	阿訇、乡老、部分年长者及其他穆斯林	20—60	小聚会	强	中	清真寺

（二）音声语义类型及其系谱关系

伊斯兰教/临清清真某寺仪式中运用的不同伊斯兰教音声类型，可以按“无音调”到“有音调”之间的不同梯级旋律形态特征予以归类，再使用“近语言—远语言”以及“远音乐—近音乐”的两极变量原则①加以分析，便可以看到它们在仪式的“音声—语言”交流过程中分别承载着不同的语义功能作用。以下为三种基本的音声类型：

1. 无音调

例如《卧尔兹》（为汉语形式）、《大赞词》、某些普通教民念诵的《古兰经》章节和一部分短小的宗教生活用语等（如各种《祈祷词》），这些经文、词句完全或几乎无音调，与日常交流语言（无论是阿拉伯语或汉语）的外在表现形式并无二致。其承载的内容是纯粹宗教的，而不包含其他任何的世俗成分。由于不用于教民之间的沟通交流活动，此类音声相当于独白或群白形式，具有“自娱”性质，而无需任何音调旋律，以用于修饰语言或传递审美信息。

2. 有音调但旋律性较弱
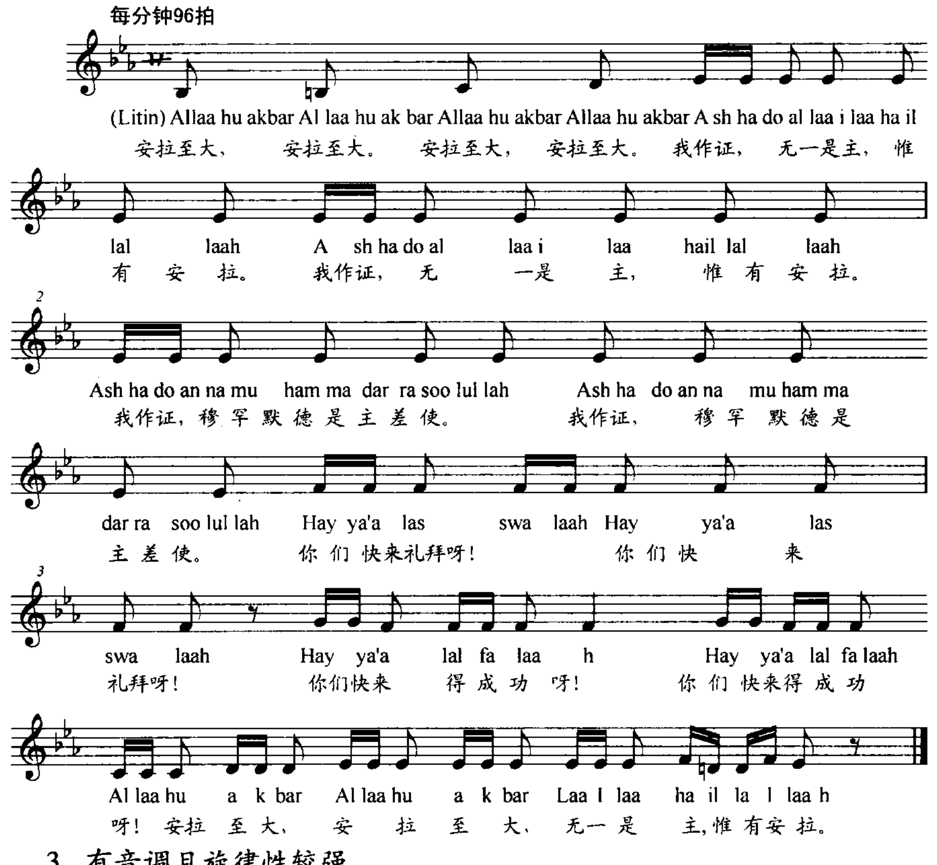
例如《内宣礼词》（如谱例1）及一部分《古兰经》章节的念诵即是如

① 曹本冶在研究中“把仪式中的所有音声都看作是仪式‘音声环境’的有机组合，以‘近—远’两极变量的思维，把仪式的‘音声环境’沿着‘语言性’和‘音乐性’为两极之音声区域内的各种‘近音乐’（或‘远语言’）和‘远音乐’（或‘近语言’）的声音，都纳入研究者应该注意的范围之内”（曹本冶 2003：14—15）。

此。这时，礼拜队伍已经准备就绪，阿訇宣布礼拜即将正式开始。阿訇所念《古兰经》章节之间的《赞词》也有此类音调特征。此时虽然词句内容较为单纯，不负载较复杂的含义，但因为带有向教民进行宣召或谕示等讯号般的功能作用，其音声形态含有比前一类型较为明显的宣叙性音调因素。

谱例 1①

内 宣 礼（晨礼用）



3. 有音调且旋律性较强
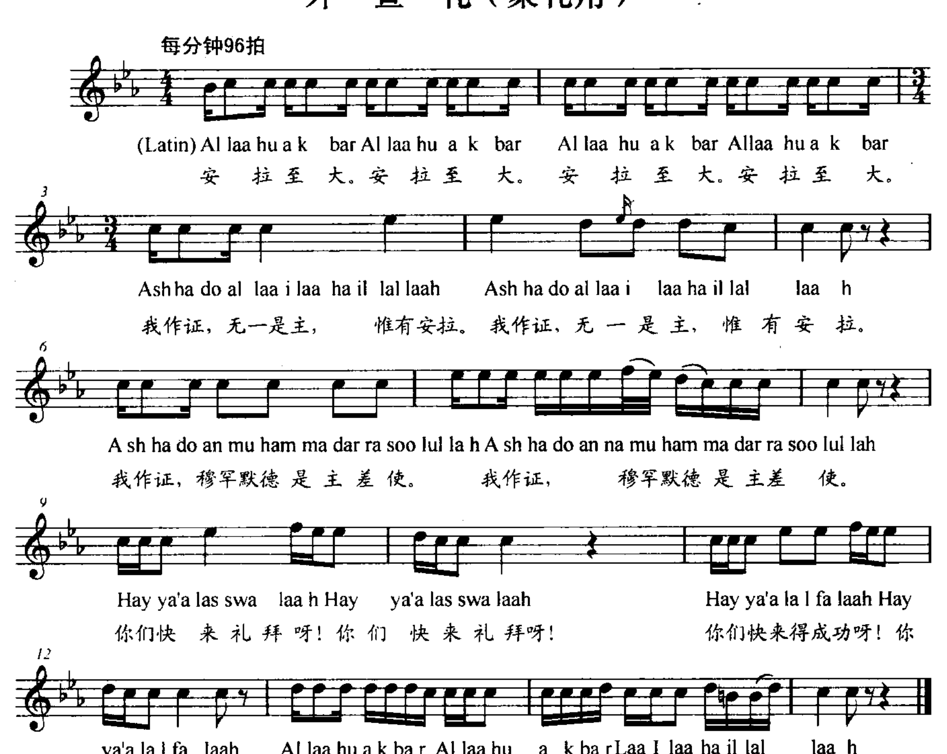
例如《外宣礼词》（如谱例 2）。由于需要让更多的教民知道礼拜将要开始（因此也译为"叫拜调"），具有明显的召唤性功能作用，所以要尽量拉长声音（长时值）以引起教民注意。尽管事实上教民们一般会在礼拜时间之前自觉赶

① 洪阿訇 2008 年 2 月 21 日念诵，王新磊记谱。

到清真寺内，且临清清真某寺内的《外宣礼词》也早已不在邦克楼（望月楼）上，而是在寺内大殿门口念诵（而使得清真寺外居住的教民根本听不见《外宣礼词》的念诵）①，但其召唤性的传统功能意义一直残留并延续至今，其具有较强的抒咏性这一音声特征也就此保持下来。

谱例2②

外 宣 礼（聚礼用）



《古兰经》章节念诵的大部分情况都属于有音调且旋律性较强的这一类，《呼图白》也与此类似。这也是念诵水平达到较高程度的一种表现。从伊斯兰教的“大传统”看来，这类音声可以看做是“核心中的外围”层面的表现形式。

总的来说，以伊斯兰教的观点，仪式音声中念诵的经文、词句是神圣不可

① 现在临清清真某寺实际上经常在礼拜程序开始前先用大喇叭放一些《古兰经》诵读录音，如阿拉伯地区的、西北地区的等等，以此来引起教民注意，起到提醒礼拜的作用。

② 马阿訇2008年2月22日念诵，王新磊记谱。

侵犯的，但音调本身并不具有神圣性。音调可能来自四面八方，有着不同的源头，甚至不同的属性。它也可能是民歌旋律的删改，也可能是具有民歌旋律的特点，有时或许还会给局外人以更为意想不到的惊讶——如笔者曾在与临清市比邻的东昌府区某次回族婚礼上，听到过某位阿訇以佛曲《大悲咒》旋律稍加改编配上《证婚词》来进行念诵。

从历史发展次序上来说，回族无音调的经文应该是最为古老（原始）的，也是最为核心的。之后，有音调的经文不断发展变化或者是无音调的经文重新配上新的音调。最后，才从外部吸取了新的音声/音乐形式。在飞地式的移民文化区域里，这些都不同于波斯—阿拉伯地区这样的原生区域（体现“大传统”特征的区域）。在波斯—阿拉伯地区，这一过程犹如临清当地的汉族文化一样，是反向的，亦即是由外到内的，或者说是由民间因素到宗教因素而发展的。

根据同语言性、音乐性特征之间的远、近关系，对上述清真某寺音声类型进行分析，可以得出相关的音调系谱，现列表如下（见表6）：

表6 山东临清清真某寺诵经音调与语言/音乐关系分析简表

	近语言类型	过渡类型	近音乐类型
宗教/世俗	宗教性强	宗教性强	包容世俗含义
社会功能	个人修持、训导	赞颂、宣布	赞颂、召唤、劝谕
所占位置	核心层面	中介层面	外围层面
念诵形态	说、念（独白/群白）	吟诵	吟“唱”
具体种类	《卧尔兹》、《祈祷词》、某些普通教民念诵的《古兰经》	《内宣礼词》、“中级”念诵水平的《古兰经》、《赞词》	《外宣礼词》、大部分《古兰经》念诵、《呼图白》

（三）音调模式与模式变体
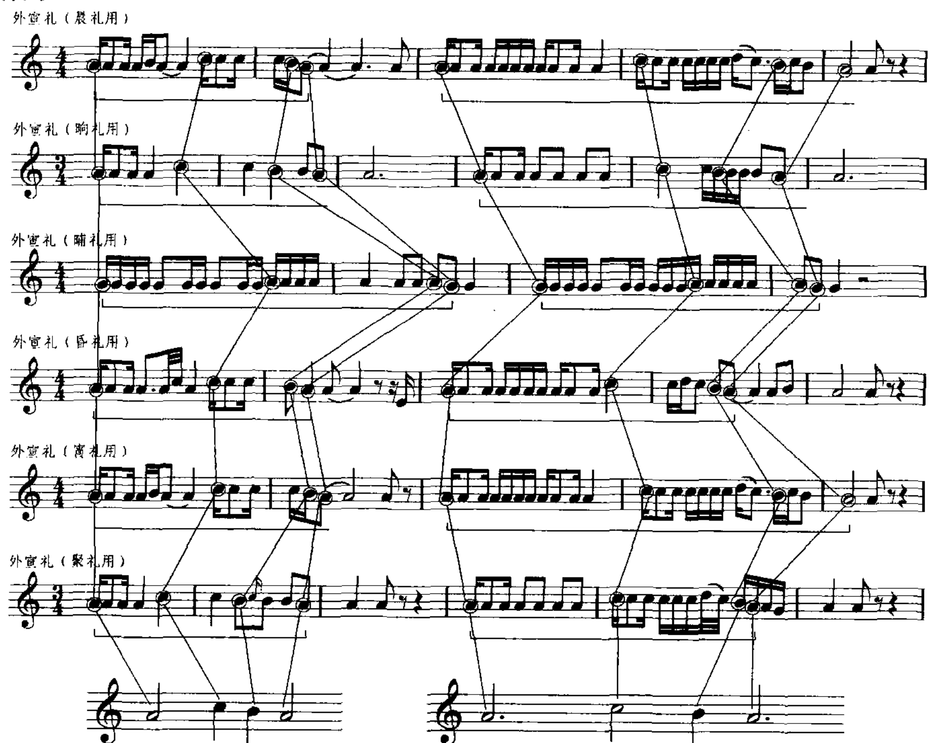
根据以上分析，《外宣礼词》的旋律音调是临清伊斯兰教诵经调中最富于代表性的音声类型之一。笔者试图以此为线索，通过与其他不同类型诵经调之间的地域性和跨地域性进行比较分析，以寻找出某些为伊斯兰“大传统—小传统”共有的音调模式及其模式变体特征。

1. “小传统”——临清清真某寺经腔的地域性特点

（1）临清清真某寺《外宣礼词》中包含的曲调模式因素

倘若仅截取清真某寺不同时间的《外宣礼词》片段，从音调、节奏方面进行比较，可以看到：这些音调的旋律线轮廓相似，都是连续两个基本相同的小抛物线，其中起点、终点都是主音。调式基本为La调式范畴，即使是Sol调式范畴（《晡礼》用），也依然保持大致相似的旋律线轮廓。节奏上较突出的特点是“×××”的切分形式，每句开始几乎都是如此（《晡礼》用除外），这是其所搭配的词句“我作证”（拉丁字母注音表示为：*A shha doa*）发音的轻重音关系决定的（即：轻→重→轻）。见下例[①]（谱例3）：

谱例3



以上片段的旋律线轮廓可约略表示为（为便于比较，统一用C大调调号

---

① 从上往下依次为洪阿訇、杨阿訇、杨阿訇、洪阿訇、洪阿訇2008年2月21日念诵，马阿訇2008年2月22日念诵，王新磊记谱。
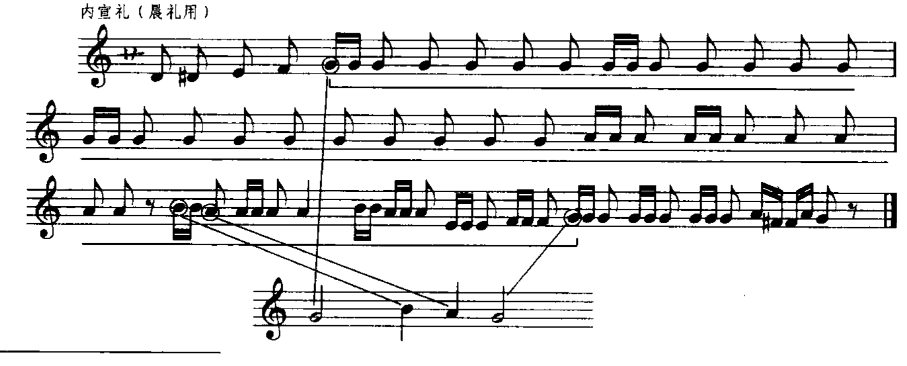
来表示）和两个乐句，有着 La 调式特点的可看作模式Ⅰ/基本乐汇Ⅰ，有着 Sol/Do 调式特点的或可看作模式Ⅱ/基本乐汇Ⅱ，模式Ⅰ、Ⅱ是由调式移位形成的同类模式。和等则相当于模式Ⅰ、Ⅱ的变体。每一个长“︺”框起来的部分表示同属一个模式单位，音符下方以“○”标记出其功能大致相同的骨干音（下同）并以直线相连。这些《外宣礼词》旋律的共同特点是从主音（多为 La 音）开始，上扬小三度（或大三度），然后再下行（或有些许迂回）级进至主音。

（2）《内宣礼词》等诵经调中的同类曲调模式因素

礼拜诵经音声的不同部分之间也具有音调上的联系，更值得注意的是往往与模式Ⅰ有着千丝万缕的联系，如不同时间的《内宣礼词》、不同时间的《古兰经》诵读等。甚至不同地区（或国家）的音调中往往也暗含着模式Ⅰ（见后）。

《内宣礼词》尽管具有较强的宣叙性质，速度较快[①]，但它还是有着模式Ⅰ/Ⅱ的特点。以临清清真某寺《内宣礼词》[②]（《晨礼》用）为例（见谱例4），它的旋律线大致是 sol→la→si→la→sol 这样的情形（用 C 大调调号表示）：

谱例4



① 札比尔的传述：穆圣对比俩理说：“喂！比俩理！你念外宣礼时，声音要高而长；念内宣礼时，声音要低而快。”（伊卜拉欣摘引：“圣训”，中穆网，http://www.2muslim.com/?24277/viewspace-28227）。

② 洪阿訇2008年2月21日念诵，王新磊记谱。见谱例4。
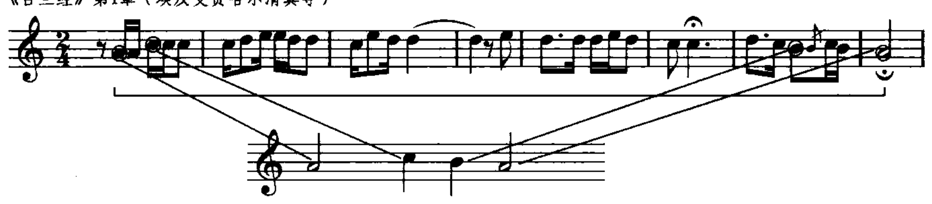
从本文收录的谱例中可以看出，一些游移性的变化音和各种装饰音，二度音程构成的四音或三音音列（有时省略为二音音列），有些地方特别是《宣礼词》音调中，还经常出现较复杂的交替拍子，从而表现出波斯—阿拉伯乐系①的特征；而以 do、re、mi 或 sol、la、si 构成的三音小组为核心形成的五、六或七声音阶则往往表现出东亚乐系的特征。可以认为，临清清真某寺阿訇、乡老诵读经文的音调具有波斯—阿拉伯乐系和东亚乐系的属性，但相对来说又更加倾向于东亚乐系。

2. “大传统”——*伊斯兰诵经音调的跨地域性比较*

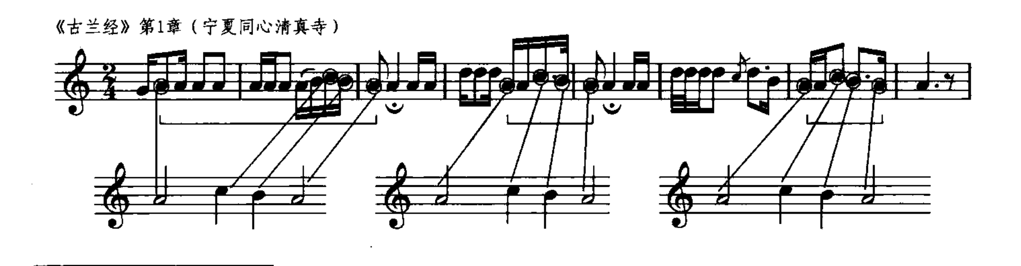
在伊斯兰文化“大传统”特征明显的国家、地区（如阿拉伯国家或宁夏回族自治区）与“小传统”特征明显的地区（如临清回族聚居区）之间，模式Ⅰ/Ⅱ也往往成为致使其诵经音调旋律线相似的共同因素之一。如拿以下片段②来做一比较（为便于比较统一用 C 大调调号来表示）：

谱例 5

《古兰经》第1章（埃及艾资哈尔清真寺）



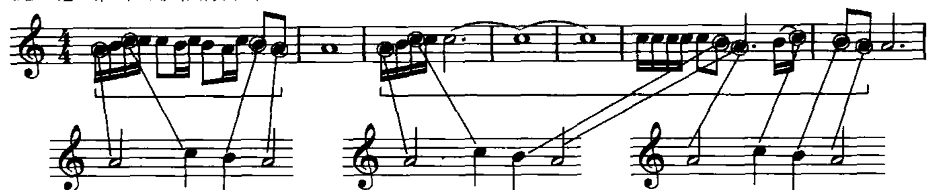
《古兰经》第1章（宁夏同心清真寺）



① “乐系”这一概念在中国最早是由王光祈提出来的，当时称为中国、希腊和波斯亚剌伯乐系（王光祈 1958：1）。之后，杜亚雄称之为中国、欧洲和波斯—阿拉伯音乐体系（杜亚雄 1986：13）。田联韬则称之为东亚、波斯阿拉伯和欧洲乐系（田联韬 2001：41）。

② 埃及和宁夏同心的谱例分别摘自《回族民间信仰礼仪习俗及宗教性吟唱歌调》一文中的《〈古兰经〉吟诵音调》（一）和（二）（刘同生 2004：520）；临清清真某寺的谱例由王阿訇 2008 年 2 月 21 日念诵，王新磊记谱。

《古兰经》第1章（临清清真北寺）



可看到，这三条旋律中均包含着模式Ⅰ（尤其是画长“└┘”处）。埃及旋律的第2—5小节是乐汇的扩充，第1、6、7、8小节则大体上与模式Ⅰ相同；宁夏旋律的第1—3小节与模式Ⅰ大体相同，第4—6小节为其扩充，第7、8小节又与模式Ⅰ大体相同；临清旋律的两个乐句与前述提到的《外宣礼词》（见谱例3）音调进行方式非常相似，第1、2小节与模式Ⅰ大体相同，第3小节至第6小节前半为以剪裁方式形成的音调时值上的扩充，第6小节后半至第7小节与模式Ⅰ大体相同。

从以上例子中也可看出，模式Ⅰ/Ⅱ可看作音调中的固定因素，而扩充、变化的部分可看作其非固定（或可变）因素。从模式Ⅰ/Ⅱ在诵读中所匹配的词句来看，《外宣礼词》中是“我作证，无一是主，惟有安拉”，临清清真某寺《古兰经》第1章中是“我们只崇拜你，只求你佑助”，均具有信仰中典型的核心性特征。跟随着宗教、民族的双重流播，回族诵经音调的这一固定因素作为“大传统”的成分顽强地保持下来，成为其宗教信仰核心在诵经音调中的强有力体现。

七、 临清清真寺仪式音声的传承

临清清真寺仪式音声作为地方性的“小传统”，其传承有着自身的规律和特点，并且受到“大传统”的规范和制约。这里所谓的“大传统”，即同伊斯兰教的核心经典《古兰经》和“圣训”有关。《古兰经》是伊斯兰教的根本性经典，是穆斯林世界观和人生观的基础，也是伊斯兰国家的立法依据。“古兰”又译“可兰”，它是阿拉伯文 *Gur'an* 或 *Kur'an* 的音译，意思是“诵读”、“读物”或“读本”。“经”字则是人们按习惯加上去的。“圣训”，阿拉伯文

称“哈底斯”（*al - Hadith*）或“逊奈”（*Sunnah*），是穆斯林对穆罕默德言行录的尊称。8—10 世纪，伊斯兰教逊尼派众先贤陆续编成“六大圣训”，后来以埃及皇家大学穆罕默德·艾马热编著的节选本《布哈里圣训实录精华》流传最广。另外还有什叶派学者 10—11 世纪陆续编纂的《四圣书》。“圣训”成为伊斯兰教中仅次于《古兰经》的又一重要经典，是《古兰经》经文的辅助、补充和具体化。（马启成、丁宏 1998：35—37）在诵读《古兰经》和“圣训”经文过程中，逐渐形成一门关于其诵读的专门学科——诵读学（“伊莱目·台吉维德”或称《古兰经》诵读法、音韵/声韵学、诵经学），它的确立离不开阿拉伯语法的发展。

（一）“大传统”——清真寺仪式经文的诵读规范

1. 伊斯兰教经文诵读法的基本规则

随着语法学的发展和读音规则的确立，诵读学在公元 10 世纪以后逐渐形成完整体系，最终形成十个诵经学派，一般穆斯林依据其中任何一种进行诵读均被认为合法。（黑宝旭、张景国、满明显编写 1994：11）早期这方面的著作就有不少，如：艾卜阿里·侯赛因的《古兰经诵读学指南》（1010 年）、艾卜勒戛斯姆的《古兰经诵读简要》（1070 年）、艾卜奥马尔的《关于诵读古兰经的说明》（1079 年），但这些书稿多为抄本，影响不甚广泛。近代以来正式出版且发行量及影响均较大的有：穆罕默德·萨里姆·穆哈森的《古兰经诵读学指南》（1970 年开罗出版）、卡玛鲁丁·塔耶的《论诵读规则》（1973 年巴格达出版）、尤素福·哈里法·艾卜伯克尔的《古兰经声韵学》（1973 年喀土穆出版）、穆罕默德·瓦尔德·哈穆迪的《古兰经诵读学精华》（1979 年巴格达出版）、伊德里斯·阿布杜·哈米德的《古兰经诵读学一瞥》（1981 年巴格达出版）、穆哈耶丁·阿布都·戛迪尔的《古兰经诵读艺术观止》（1982 年巴格达出版）等。伊斯兰国家在历史上就有不少著名的《古兰经》诵读学家。今天《古兰经》诵读学家遍布世界各地，在伊斯兰国家还有不少专门教授《古兰经》诵读学的学校。（马云福 1992：6—7）

《古兰经》（73：4）中说："你应当讽诵古兰经。"（马坚译 1981：453）[1]此种读法被认为最优，它的特点是缓慢、安定。其他还有教学中常用的更为缓慢的"确实的诵读"，复习背诵时常用的"快速的诵读"，以及介于讽诵和"快速的诵读"之间的"流利的诵读"几种。（哈智阿布都卡迪梁著译 1996：11）总起来说，"诵读时要字句分明，应该高念就必须高念，该低念时就要低念，又要分清长短音，同时遇鼻音时就吟咏带出鼻音，要讲究抑扬顿挫地来诵读《古兰经》。"（黑宝旭、张景国、满明显编写 1994：2）阿泽布之子白拉伊的传述："我听穆圣说：'你们当以优美的声音点缀《古兰经》，因为优美动听声能增添天经之奥妙。'"（《达尔盖图尼圣训集》）（敏述圣编译 2005：140）诵念礼拜中的《赞词》或《祷词》，也"必须从容舒缓，字句分明，发音准确，吐词清楚；其语句之间需停顿或需连读，其字母发音需轻读或是重读、卷读或需适当延长等等，都要符合《古兰》读法规则的基本要求。切忌发音不准或速读、连读，不分句段或增减字音、颠倒句式等违背读法规则或与原文字句相悖的行为发生"。（敏述圣编译 2005：98）

从以上规定可以看出，即使局内人身份的伊斯兰教及其教众不称（或禁止称）其诵经为"音乐"，但对局外人（教外人）来说，这些诵经音调所包含的"音乐"性是无可避免的。

2. *伊斯兰教经文诵读法所使用的语言*

《古兰经》（12：2）中说："我确已把它降示成阿拉伯文的《古兰经》，以便你们了解。"（马坚译 1981：176）穆圣曾说："你们用阿拉伯韵调朗读《古兰经》为好。"（《达尔盖图尼圣训集》）"在每个地方，都有每个地方独特的方音。"（《铁尔密济圣训集》）"你们按哪一种念法读，都是正确的。"（《艾布·达吾德圣训集》）（敏述圣编译 2005：142）因为伊斯兰教认为《古兰经》是以阿拉伯语降示的，所以用除阿拉伯语以外的任何语言翻译都会有所出入，不能尽其奥妙，而用于礼拜时这些有出入的翻译语言更相当于错念从而

① 有的又译作："你当从容自如地吟读《古兰经》。"（敏述圣编译 2005：141）

坏拜[1]。

《古兰经》等经文的记录习惯上是用阿拉伯文，但在实践中考虑到中国的实际情况，也就产生了用拉丁字母注音、汉语拼音注音或者汉字音译来标记的情况，在13—14世纪，还产生了一种叫“消经”（或称“小经”、“狭经”、“小儿锦”）的拼音文字，对后来我国汉语拼音的发展有重要影响。这些形式逐渐得到广大穆斯林的认可，它们对于教化教民，增强教外人对于伊斯兰教的了解，消除各种各样的误解都有着非常重要的意义。目前已经有中国穆斯林用汉语朗读过《古兰经》[2]，但在中国穆斯林群体直到目前的理解中，礼拜中可用的合法的“方音”是在阿拉伯语范畴内的方音，而不是汉语或其他任何语言中的任何方音。用汉语朗读也仅仅是“朗读”而已，它并不能用于实际的礼拜当中。

《古兰经》在中国的翻译约始于明末清初回族伊斯兰教学者王岱舆，稍后还有马注和清代的刘智等人，他们的著作中都曾摘译或转述过《古兰经》中的语句。经过不断的发展，1927年，李铁铮（汉族学者）从日文转译了全本的《可兰经》，由北平中华书局出版。此后至今大约又有10余本汉译《古兰经》陆续问世，其中最流行的当数1981年中国社会科学出版社出版的马坚先生的译本——汉译《古兰经》。另外还有我国新疆的维吾尔文和哈萨克文《古兰经》译本在新疆宗教寺院中广泛通行。当然，还有世界上很多其他语言翻译的《古兰经》等经文的译文，目前也比较容易找到印刷版或网络版的。近些年来，中国穆斯林通过网络，也传播了大量的伊斯兰教宗教信息，宣传了伊斯兰教知识，其中也包括相当一部分诵读音频、视频资料，对教民学习《古兰经》等经文起到了一定的促进作用。

“圣训”在中国传播的情形与《古兰经》相似，王岱舆的著作中也有不少的“圣训”片段。以后其他学者或阿訇的不少译本一开始都是在民间印行和流传，较知名的还有清代马联元的《至圣宝谕》，民国庞士谦的《脑威四十段

---

① 坏拜指“穆斯林在礼拜中因犯禁而导致拜功无效”（敏述圣编译 2005：117）。

② 汉语朗读《古兰经》尚未见有带音调的记载。

圣谕》等汉文译本和一些维吾尔文译本。（马启成、丁宏 1998：33—39）1950年，北京黎明书社出版了马宏毅翻译的《布哈里圣训实录精华》。1981年，中国社会科学出版社出版了宝文安翻译的汉文《布哈里圣训实录精华》。2002年，宗教文化出版社出版了马贤翻译的汉文《圣训珠玑》。（马景 2006：25）1999年和2001年，经济日报出版社分别出版了康有玺翻译的汉文《布哈里圣训实录全集》第一部和第二部，此译本目前还在陆续出版中。2009年，宗教文化出版社又出版了祁学义翻译的汉文《布哈里圣训实录全集》。（赵国军、马桂芬 2007：164）

诵读法的语言是限定在阿拉伯语范畴内了，但在具体的传承中还是有许多中国自己的特色。

（二）“小传统”——临清清真寺仪式音声的地域性传承

到目前为止，在伊斯兰教内部所有的宗教诵读音调都是采取口传方式，而没有乐谱形式流传。在接受笔者采访中，王阿訇等人提到回族的伊斯兰教礼拜活动中是禁止用歌唱的方式来诵读《古兰经》的，同样也禁止任何乐器伴奏。这是《古兰经》提示的，“圣训”规定的。不管是宗教人士还是民俗人士，在学习的时候都是先听老师诵读，然后跟着学，且往往先以无音调形式背诵，然后再加上音调；阿訇甚至一些有宗教造诣的乡老则更要先学习书面语，即阿拉伯文《古兰经》、“圣训”等伊斯兰教经典著作，做到既掌握语言，又掌握经文。在现代社会，更多的教民则是通过汉字音译来掌握阿拉伯文发音。尽管这种方式只能是提示性的，并不一定都能做到准确，但作为权宜之计还是有维持普通教民坚持功修的作用。

回族的语言经历了唐至元代的波斯/阿拉伯/突厥语时期，元至明初的波—汉/阿—汉/突—汉双语时期和明中期以后的汉语时期三个阶段。（杨占武 1996：14—15）回族主要由外来人所构成，因此，当他们来到中国和汉族长期杂居以后，经济生活就与汉族发生了密切的联系，其原有语言已不适应日常生活。经过1300多年的变迁，回族为了适应新环境，除了讲汉语、写汉文外别

无选择。但有些阿拉伯语和波斯语词汇却在回族内部被各地方、各行业的人所使用着。（中国社会科学院民族研究所、中央民族学院民族研究所回族史组编 1984：19）尽管这些词汇数量并不多，但却表现了回族维护自己民族意识、宗教独立性的愿望和责任感以及对自己原有语言的深厚情感。这在回族人的服饰、建筑（包括“都阿”①）、文学艺术和饮食、卫生、礼仪、节日、婚姻、丧葬等习俗方面都有深刻的体现。

回族语言的发展、演变也造成了回族教育的特殊性，“即在宗教教育中保存着中国传统的某种教育形式；在普通教育中渗透着回族的民族精神和思想意识，从而构成回族特殊的教育模式。回族人民正是通过这两种不同的教育途径，培养和造就了本民族的各种人才，促进了回族的进步和发展。”（马启成、高占福、丁宏 1995：81）在中国长期的宗教教育实践过程中，还形成了具有中国特色的回族经堂社会语言——依附于经堂教育的经堂语。（杨占武、金立华 1992：42）笔者在与临清回族阿訇及群众接触中，发现一些经堂语词汇还经常挂在他们嘴边，如“无常”、“归真”、“伊玛尼②”、“都阿”等等。在专业宗教人士家庭内部，他们的家属、子女往往都非常有“教门”③，他们除了接受以汉民族为主体的中国国家普通教育之外，从小就由父母进行宗教信仰、功修、礼仪方面的教育。王阿訇本人则除了接受普通教育以外，又在天津等地接受了 10 余年的正规经堂教育。在清真某寺的北讲堂内，是从事经堂教育的场所，经堂教育也是王阿訇教务工作的重要内容。“经堂教师的聘请、经费收支、教学活动，都在寺职人员的共同参与下进行。”（王永亮 1993：93）目前，除了培养阿訇、“海里凡”的经堂大学（其初级阶段有时也称“中学”）教育外，王阿訇还在寺内积极地举办伊斯兰教文化培训班以弘扬宗教文化，时间主要在假期，学员中有儿童、中青年和老年人，甚至还有来自社会不同身份的教外人士前来学习，如当地汉族职员、教师、学生等。教学内容主要是传统的经

① 此处指回族门楣上用阿拉伯文或波斯文写成的赞颂、祈福的匾额或条幅。

② 指信仰，即信主独一。

③ 教门，为经堂语词汇，据寺内阿訇介绍，指接受宗教教育和保持宗教功修都比较正式、系统、规范。

堂小学课程。其中也包括他与其他阿訇一起编订的内部教材《穆斯林子弟》。近些年来，还不断有汉族人员加入伊斯兰教，临清清真某寺也接受了一些汉族教民入册（当然不排除因通婚而造成入教的可能性）。

没有乐谱，仅靠口传，就存在不同的人诵读同一段经文的音调有着或大或小差异的可能性。不但如此，王阿訇还说："同一个'刀勒'（即音调，波斯语）还会随着个人不同时间宗教体验的不同而产生变化。"至于怎样变的，作为局内人的他并不能够具体地讲出。通过本文第六部分分析的临清清真某寺不同时间的《外宣礼词》（见谱例3）念诵可以看到，洪阿訇同一天的三次《外宣礼词》（《晨礼》、《昏礼》、《宵礼》用），却有着或大或小的不同①。王阿訇等人认为，"口音"是造成"刀勒"差异的决定性因素之一，比如王阿訇的诵经音调中有可能交融着临西、天津与临清等地的口音。当然临西口音是他的母语，也应该是对他的诵读音调影响最大的口音。而且，将来来自四面八方的新的"海里凡"跟他学习以后，又会产生新的音调变异。除了语言的影响之外，诵读者们在诵读时甚至还可能会用一些既成曲调填上经文，当然这种情况对于《古兰经》来说还是比较罕见的。

从语言的使用方面来看，临清清真寺仪式音声中只要是诵读经文（《古兰经》或"圣训"等），一律用阿拉伯语，毫无例外。仅仅是在讲"卧尔兹"的时候，由于其本身就是宣传教义，目的即要让人听明白，以巩固教民信仰的坚定性，因此才采用汉语（当地方言），实际上也就是汉语的普通讲话（说话）或即席演讲。这反映了当地回族在清真寺仪式音声中对汉语的吸收、利用。

对于经文的诵读，马阿訇还说，现在还有"新"式诵读法，阿訇、教民们有不少人也乐于学习，只是还未用于礼拜当中。笔者一问，原来所谓的"新"式诵读法，就是盛行于阿拉伯地区的一种传统的（更古老的）诵读法。只是这几年因为传媒的逐渐发达而使得电视、网络、光盘等载体对穆斯林产生了较大影响，人们已经很容易就能听到、看到比较纯正的阿拉伯地区诵读，而这些相对于在中国发展了1000多年的回族伊斯兰诵读来说，可不就是"新"

① 也可能包含调高方面的不同。

的吗？在礼拜、工作之余，阿訇和一些乡老们就跟着光碟机，或者电脑/mp3播放机等媒介进行学习。回族的先民来自于波斯、阿拉伯地区，事实上，在漫长的历史演变过程中，回族不断结合聚居地民族的音调特点，融合进自己的诵经音调，并产生着不同形式的变化，或简或繁，不一而足，体现着“小传统”的特征。“小传统”是对“大传统”的继承而非背离甚至反叛。因此可以说，从大的角度出发，伊斯兰教的诵读法是一脉相传的。

不过，无论采用什么方法，诵读任何经文、词句时有一点是必须做到的，那就是要以庄重、谨慎、认真的态度来进行诵读，而禁止用歌唱家的声音来进行“歌唱”。“圣训”中的《论歌唱》提到，鲁白仪尔传述：“我结婚的那天早晨，穆圣到我家里，坐在我的床上。小姑娘们敲打铃鼓，歌颂白德尔殉难的先辈。当她们中有人吟唱‘我们中间有位先知，能预知未来之事’，穆圣说：‘别唱这个，唱别的吧。’”麦斯欧德传述：“穆圣曾说：‘唱歌可使人心生伪善。’”[①] 从这些记述可以看到，伊斯兰教对“歌唱”或“音乐”本身并未绝对禁止，但一旦其进入宗教或政治领域，有掺入其他可憎成分之嫌疑的时候，就会成为被禁的事项了。

八、临清清真某寺《五时拜》、《聚礼》诵经音调的文化内涵

清真寺作为社区回族的基本宗教活动场所，满足了他们的宗教功课、婚丧嫁娶的需要。他们到寺内参加礼拜，过大、小节和圣纪[②]等，还到寺里请阿訇去走坟（游坟）、证婚、办丧事等。一直以来，中国清真寺实现着社会组织、巩固和强化民族宗教观念、经济制约与文化教育这几项功能。在中国，回族也称清真寺为“哲麻尔提”，除礼拜意思外，还含有聚会、社交场所之含义；而

① 余崇仁译：《艾布·达吾德圣训》（软件）“礼仪部”4482、4484节。

② 穆圣诞生和归真的日子，即伊历3月12日，是伊斯兰教重要的纪念日。

伊斯兰国家称清真寺为“买斯吉德”，意思是指专门叩拜真主的地方。（马劲 1995：17—21）从这一点上，也可以看到中国回族清真寺内包含的世俗因素要多于伊斯兰国家。

探讨回族，不能不探讨其宗教。回族的宗教感情（或宗教认同）是与其民族感情紧密联系的一个重要因素。从宗教认同上看，能够严格履行伊斯兰宗教功修的回族人，通常认为伊斯兰宗教音声以外的世俗娱乐音声才是“音乐”；不能严格履行伊斯兰宗教功修的回族人，则有可能认为宗教音声也属“音乐”范畴。①

通过与清真寺内的阿訇与乡老的接触，我了解到阿訇们对“音乐”这一事物也并不是全然反对的。王阿訇与一位乡老提到：“清真寺是清静之地，不可能有‘音乐’这样的形式在此活动，尽管我们当中有不少教民爱听京剧，但没有人会在这里唱或哼上半句。我们其实也知道，单纯从听觉上来说，我们平常诵读《古兰经》和高声赞圣就是一种‘音乐’，但说就不能那么说，因为那是一种亵渎。我们也不可能将诵经搬上舞台去面对观众，那样岂不变成了表演？虽然我们有时看电视时也会听一些歌曲，但作为一个虔诚的穆斯林，还是要非常注意自己的一言一行、一举一动，比如有些赞佛、赞耶稣的歌曲，纵容饮酒的歌曲，听和唱则都是非法的。”

由于临清回族聚居区处于一块文化飞地中，形成交叉文化几乎是不可避免的事情。在临清当地，由于中国传统的历史的原因，某种程度上讲汉族音声/音乐文化处于“主文化”的位置；临清回族音声/音乐文化在当地与汉族音声/音乐文化相比较，表面上看来主要是处于“亚文化”的位置，而从回族形成的历史过程来看，其内涵实际上更多地带有交叉文化的性质。

因此，从族群认同上来看，回族音声/音乐最有特色的部分是其波斯—阿拉伯因素，但整合进汉族音乐成分的音乐形式才更具有成为回族音声/音乐的可能性，换言之，由于汉族在回族形成、发展过程中所起到的重要作用，纯而

---

① 笔者采访的阿訇坚决捍卫其诵经音声的宗教尊严，认为仅可称之为“念”、“诵”等；而有的普通教民则认为念经的“调”（音调）也可算是“音乐”。

又纯的回族音乐是缺乏存在的根据的。

从临清回族的文化认同上来看，临清回族音声/音乐文化决不是单纯的伊斯兰文化，而是以伊斯兰文化为核心，杂糅了汉族文化的音声/音乐文化综合体。临清回族的文化认同反映了在世俗生活中“主文化”向“亚文化”的渗透，也反映了在历史发展中宗教与世俗生活保持关联但又逐渐拉大距离的态势。

结　论

通过对临清清真某寺回族宗教《五时拜》、《聚礼》仪式的音声、文化分析，笔者得出以下结论：

第一，临清回族宗教仪式音声中的经文与仪式、经腔结构与宗教仪式音声中（附着于经文）的音调呈现出“核心→表面”的文化关系及循环过程。伊斯兰教是绝大多数（临清）回族穆斯林的心灵寄托，清真寺则是他们的精神家园。（临清）回族人尤其是宗教职业者本无明确的“音乐”观，音声层面的认同是潜意识的，是人民在美学追求上的自然流露。

第二，对回族音乐观产生明显影响作用的诸重要因素中，“大传统”兼有伊斯兰教传统与回族文化传统两层意思，前者一般指宗教文化层面，后者指族群文化层面。相对于伊斯兰教“大传统”，临清回族伊斯兰教“小传统”中的非固定（或可变）因素（反映在音声中即模式变体）逐渐增多，但固定因素（反映在音声中即音调模式）仍然顽强地保持下来。

第三，回族形成的历史过程使得其文化更多地带有交叉文化性质。在临清当地，回族文化面对汉文化的簇拥，在几个因素（伊斯兰教的使命感/亲切感、族群/民族利益的维护和文化认同上的宽容性）的综合作用下，形成了具有自身特色的回族音声/音乐文化。

参考资料：

一、中、英文资料：

1. 《文史知识》编辑部、国务院宗教事务局宗教研究中心合编：《中国伊斯兰文化》，北京：中华书局，1996年版。

2. 曹本冶：《“仪式音声”的研究：从中国视野重审民族音乐学》，《中国音乐学》2009年第2期，第5—34页。

3. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003年版。

4. 程玉海主编：《聊城通史》古代卷，北京：中华书局，2005年版。

5. 杜明德主编：《临清市志》，济南：齐鲁书社，1997年版。

6. 杜亚雄：《中国少数民族音乐》（一），北京：中国文联出版公司，1986年版。

7. 古正：《“清真”含义浅探》，《中国穆斯林》1993年第3期，第9页。

8. 谷衍奎编：《汉字源流字典》，北京：华夏出版社，2003年版。

9. 哈智阿布都卡迪梁著译：《古兰经音韵学》，吉隆坡：东南亚太平洋地区伊斯兰宣道会，1996年版。

10. 黑宝旭、张景国、满明显编写：《古兰经诵读学》（内部油印读物），济南：济南清真北大寺教务组，1994年版。

11. 金宜久主编：《伊斯兰教》，北京：宗教文化出版社，1997年版。

12. 李德明主编：《山东自助游丛书·聊城卷 独占鳌头 临清》，济南：山东省地图出版社，2002年版。

13. 刘同生：《塞上乐谭》，银川：宁夏人民出版社，2004年版。

14. 马坚译：《古兰经》（汉译），北京：中国社会科学出版社，1981年版。

15. 马劲：《清真寺与回民社区》，《中国穆斯林》1995年第3期，第17—21页。

16. 马景：《20世纪以来“圣训”在我国的汉译本综述》，《西北第二民族学院学报》2006年第1期，第23—28页。

17. 马启成、丁宏：《中国伊斯兰文化类型与民族特色》，北京：中央民族

大学出版社，1998 年版。

18. 马启成、高占福、丁宏：《回族》，北京：民族出版社，1995 年版。

19. 马云福：《浅谈〈古兰经〉诵读学》，《中国穆斯林》1992 年第 6 期，第 6—10 页。

20. 敏述圣编译：《穆民功修宝典》（修订本）（上册），临夏：甘肃省临夏市穆斯林文化服务中心（内部读物），2005 年版。

21. 敏述圣编译：《穆民功修宝典》（修订本）（下册），临夏：甘肃省临夏市穆斯林文化服务中心（内部读物），2005 年版。

22. 潘耀曾：《临清清真寺》，载于王汝柏主编《山东近现代回族》，济南：山东人民出版社，1998 年版。

23. 秦惠彬主编：《伊斯兰文明》，北京：中国社会科学出版社，1999 年版。

24. ［清］于睿明等修，胡悉宁等纂：《临清州志》，临清：临清州府，清康熙十二年（1673）刻本。

25. 邱兴旺、杨连民：《山东聊城地区的回回民族》，《宁夏社会科学》1996 年第 1 期，第 96—99 页。

26. 天津辰伊穆斯林经济开发公司编印：《新编清真小学》，天津：天津辰伊穆斯林经济开发公司（内部读物），2002 年版。

27. 田联韬主编：《中国少数民族传统音乐》，北京：中央民族大学出版社，2001 年版。

28. 光祈：《东方民族之音乐》，北京：音乐出版社，1958 年版。

29. 王汝柏主编：《山东近现代回族》，济南：山东人民出版社，1998 年版。

30. 王永亮：《回族经堂教育的产生及其早期形态》，《回族研究》1993 年第 1 期，第 88—96 页。

31. 徐子尚修，张树梅、王贵笙等纂：《临清县志》，台北：成文出版社，1966 年据民国二十三年铅本影印。

32. 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年版。

33. 杨占武：《回族语言文化》，银川：宁夏人民出版社，1996 年版。

34. 殷立森主编：《聊城文化遗产大观》，济南：山东友谊出版社，2007年版。

35. 袁少亭、张殿增主编：《临清乡村概况》，北京：五洲传播出版社，2003年版。

36. 赵国军、马桂芬：《〈圣训〉在我国的流传及汉文译本》，《青海社会科学》2007年第3期，第162—166页。

37. 中国人民政治协商会议临清市委员会文史资料研究委员会编：《临清文史》第三辑，临清：中国人民政治协商会议临清市委员会文史资料研究委员会，1988年版。

38. 刘树成主编：《现代经济辞典》，南京：江苏人民出版社，2005年版，第231页。

39. 中国社会科学院民族研究所、中央民族学院民族研究所回族史组编：《回族史论集》，银川：宁夏人民出版社，1984年版。

40. 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（2002年增补本），北京：商务印书馆，2002年版。

41. Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

二、网络文章、软件：

1. 《穆斯林手册》，伊斯兰之光网站

http://www.norislam.com/Resources/tools/muslims_handbook/index.htm，2007年4月10日登录。

2. 《一步一步学礼拜》，伊斯兰之窗网站

http://www.yich.org/she/Class156/Class160/200502/3042.html，2007年4月10日登录。

3. 《圣训》（伊卜拉欣摘引），中穆网 http://www.2muslim.com/?24277/viewspace-28227，2007年4月10日登录。

4. 余崇仁译：伊斯兰之窗网站提供的软件《艾布·达吾德圣训》，2006年制作。

仪式中的音声

——磐安仰头《炼火》[1] 仪式田野考察[2]

林莉君

前　言

“火”在人类社会中是极为原始的现象。远溯至人类发展的早期，人类即钻木取火、炊食取暖、用火狩猎；时至今日，人们一年四季生火做饭离不开火，冬季生火取暖亦需要火；不仅于此，农业、工业、科学研究等各个方面无不使用之。可以说，火无处不在，它和人们的生活密不可分。在我国相关文献典籍中，即可看到人类对火的一些认识。

《辞海》载曰：

> 火，物体燃烧时所发的光和热。《韩非子·五蠹》：“有圣人作，钻燧取火，以化腥臊，而民说之。”（2002：735）

《辞源》曰：

---

① 此文中除书名、文章名外，仪式名称也用《　》，仪式内之某仪式环节用〈　〉。

② 本文为上海音乐学院仪式音乐研究中心申报的国家重点项目“仪式音乐的地域性与跨地域性、传统与变迁的个案与比较研究”之子项目，项目编号09AD004；本文为上海市高校音乐人类学E—研究院2007年规划课题（立项号：e05011）“仪式音乐研究：上海及长三角地区”子项目节选内容。写作过程中得到曹本冶教授悉心指导，在此致以衷心的感谢。田野工作中得到了仰头村、深泽村等多个村落的众多乡亲及磐安县相关人士的热诚帮助，在此一并致谢。又，笔者所调查的仰头炼火仪式参与者中，马德朱、马树仁两位老人分别于2008年2月和2009年3月不幸辞世，谨以此文表示怀念。

焚烧，火灾。左传宣十六年："夏，成周宣榭火，人火之也。凡火，人火曰火，天火曰灾。"礼王制："昆虫未蛰，不以火田。"（2004：1908）

又《说文解字》曰：

火，燬也。南方之行。炎而上，象形。凡火之属皆从火。（2002：425）

《太平御览》云：

释名曰，火化物也，亦言毁也，物入即皆毁坏也。（［宋］李昉等 2006：卷八六八）

上述释义可见，在古人的眼里，火产生的光和热可以供热照明，火可以炊熟食物以化腥臊，火还可以用来开垦土地、驱逐野兽；除了这些给人类带来无限生机的火之外，它还有截然相反的作用，即火能造成毁灭性的灾难，比如各种火灾。这也即是社会、历史所留下的对于火之善与恶两种截然不同价值的具体认识。除此，人类对于火还有更为深层的认知。中国、希腊一些先哲在其自然哲学中视火为构成宇宙万物的基本元素之一，甚至将火视为宇宙间万物的本质。

《天文训》云：

天地之袭精为阴阳，阴阳之专精为四时，四时之散精为万物。积阳之热气久者生火，火气之精者为日。积阴之寒气为水，水气之精者为月。（《淮南子》卷 3，1 -3；转引自冯友兰 2008：292）

希腊哲学家赫拉克利图（Heraclitus，约公元前 540—前 480）亦曾指出：

万物的本质（或根本元素）应当是“火”。这个世界不是神，也不是人创造的。它从前如是，现今如是，将来亦必如是的一种永恒的火。万物皆来自火，亦必归于火。万物的生成有二：一是下降之道，一是上升之道。下降之道是：火生成水，水凝化成为地。上升之道是：地凝化为水，水再变为火。（薛保纶中华民国六十年：18）

我们或许可以说，正因为人类对火之外向和深层的认知，使得人们在接触火时不仅怀有本能的热爱，还有着本能的敬畏①；火与其说是一种自然存在，不如说是一种社会存在（加斯东·巴什拉2005：16），这在信仰火的各种仪式活动中即有不同程度的反映。

笔者查看了中国地方志、风俗志等历史文献资料，以及国内外相关研究著述，从记录的各地民俗活动中可见各种信仰火的样态②，比如斐济、印度、希腊、巴西、西班牙等国不乏相关仪式留存③。在中国，萨满教、彝族等都有以火为主题的《过火海》仪式（色音2002；潘蛟2004），蒙古族有《祭火神》，台湾有《过火》仪式（阿合买提江·艾海提2001；《台湾民俗大观》编辑小组“中华民国七十四年”：9—18），此类仪式无不例外均为祈福求平安。无独有偶，浙江省金华市磐安县一带至今流传有“火”之信仰的《炼火》仪式④，深泽乡仰头村即为其中之一。本文基于作者2006年初至2009年2月间的多次

---

① 这在古今中外许多神话故事中亦有所体现。英国民俗学家、人类学家詹姆斯·弗雷泽爵士在其《关于火的起源的神话》一书中收集了大量此类故事，讲述了世界各地的人们如何视火为先祖得之于谋略或好运的尤物（转引自约翰·古德斯步洛姆2006：15）。

② 从中国地方志等相关文献来看，仅“祭火神”一俗即在华夏大地普遍流传；除此，各地尚有“燃火祈年”、“燃火逐疫”、“燃火卜年”等习俗（丁世良等《中国地方志民俗资料汇编》华北、东北、西北、西南、华东、中南等卷，其中记录均来自清至民国以来）。

③ 国外相关文章或论文均不同程度对此有过阐述。(A. Lang and Alfred H. Haggard 1903; R. U. Sayce 1933; Lucile Armstrong 1970; Stavroula Potari Chriatodoulou 1978; Guido Carlo Pigliasco 2007)

④ 《炼火》是一种人们通过在烧红了的火炭上行走而达到祛邪除灾、祈福求平安等目的的仪式。据笔者多次实地考察，除了深泽乡之外，《炼火》仪式至今还在磐安县双峰乡、盘峰乡、仁川镇一带，以及邻近的丽水市缙云县白竹村一带流传。各村落的炼火仪式有特定的仪式时间、特定的信仰神，举行目的则均为“祈福求平安”。因本文主要就仰头村的炼火仪式进行个案调查，故在此不赘，笔者意另拟文撰写。

实地考察，以仰头村2007年农历八月十五举行的《炼火》仪式个案，对该仪式场景及其音声①过程作一描述。

一、 相关背景概述

（一）人文地理背景

磐安地处浙江中部，东经120°17′—120°47′，北纬28°49′—29°19′之间。东邻天台，南接仙居、缙云，西连东阳、永康，北与新昌接壤，是台（州）、处（丽水）、婺（金华）、绍（兴）四州之交接地带，为天台山、括苍山、仙霞岭、四明山等山脉的发脉处——大盘山脉的中心地段，是钱塘江、瓯江、灵江、曹娥江的主要发源地，故旧志称“群峰之祖，诸水之源”。县境呈“雏鹰试飞”形，南北长54公里，东西宽47公里，总面积1195.68平方公里，其中山地占总面积的91.48%，耕地占总面积的5.79%，河滩和水面占总面积的2.47%，谓“九山半水半分田”。气候属亚热带季风区，气候温和，雨量充沛。境内自然资源较丰富，野生动植物品种繁多，有“药材宝库”之誉和“万山菇国”之称。（《磐安县志》编纂委员会1993：1，43）

磐安地域建制多变，清初曾设四平县，不久即废。光绪十一年（1885）又设永仙县丞署，民国初废。民国二十四年（1935）设立大盘山绥靖县（俗称“五平县”）。民国二十八年（1939）七月，划出东阳、永康、缙云、天台4个县边缘之大盘山区正式设县，以“磐石之安”义，命名磐安。1958年11月撤销县建制，并入东阳县。1983年11月恢复磐安县建制。其县境除原属磐安

① 因为仪式中所含的有仪式意义的不仅仅是音乐，还有很多近音乐、远音乐的事象；而这些却是用音乐一词所无法涵盖的。由此，曹本冶提出“音声”的概念来涵括仪式当中所有的声音，包括一般意义上的“音乐”（曹本冶2006：86，91；2007：7）。笔者对此概念理解为，在仪式展示当中发生并赋予仪式意义的所有音乐与声响。

县全境外，另划原属东阳县之岭口、玉峰、尖山、胡宅4个乡镇归磐安县管辖。（《浙江概览》编撰委员会2006：163－164；《磐安县志》编纂委员会1993：3）全县现有20个乡镇，363个行政村，8个居委会，20万人口。根据1990年第四次人口普查，县内以汉族为主，尚有蒙、赫哲、达斡尔、满、回、畲、壮、彝等少数民族，合计16人，大部分系婚嫁迁入。磐安县处四州六县边缘之地域，故方言、习俗以至宗教信仰均受原属县之影响[①]，各地互有差异。本县86%的人说磐安话。磐安话有南北两种口音，以县治安文为中心，其南接近永康口音，其北接近东阳口音。声调中，东阳阴平是平升调，磐安受永康话的影响作高平调。声母方面，磐安有一套舌面中音，也是受永康话影响而得，东阳则无此区别。磐安的韵母较东阳为多，亦从永康而来。语法方面，吸收了永康一部分小称变调。小称相当于北京的儿化，东阳用加－n的方式，永康用变调，磐安则兼而用之。（《磐安县志》编纂委员会1993：82，511－512）

当地历代文人辈出。清·道光《永康县志》载："永康为金华小邹鲁之地，乡先生如林和叔、应仲实、陈同甫诸贤正已率物，其芳泽沾丐后人。元明以来，伟人继起，彬彬儒者之风至今未沬。"（清·道光《永康县志·风俗》卷一，页三十八）永康代有精英，不仅止于此。北宋有十握州符、六持使节、为民奏免丁税的胡则[②]，有曾为欧阳修《新五代史》作注、为世代史家所称颂的徐无党。南宋有已提到的永康学派代表人物陈亮（字同甫）等。元代有一代良师吴思齐，有博学多才的翰林院修撰胡长儒。明代有踵门师事王阳明，尚宝司丞应典，有著述甚多的应廷育。清代有"筑十万卷楼，啸吟其中"的胡凤丹，有爱国诗人应宝时，有编著《金华经籍志》和《续金华丛书》的胡宗楙。清代民国时期有编著光绪《永康县志》的潘树棠，有书画家应均等。（《永康县志》编纂委员会1991：5）自磐安县建制和隶属东阳期间，特别是

① 磐安县盘峰、五美（笔者所调查的深泽乡仰头村原属五美乡）、翠峰3乡，即原孝义乡之45都、46都、47都，民国二十八年之前隶属永康县。1958年磐安撤县后随之并入东阳县。所以，书写相关内容时，当有必要参照永康、东阳两地的资料。

② 当地俗称为"胡公"、"胡相公"、"胡公大帝"等。——笔者注

1983年恢复县建制之后，磐安大开山门，在经济、教育、科技、文化等方面均取得了巨大的成就。

此地民风古朴，其俗历来敬天畏鬼、笃信神佛，有“越人好淫祀”之遗风。民间崇奉诸多神祇，且多为之立庙、树碑、塑像，虔诚供奉，四时牲礼祀之，以祈求佑护赐福。如各村均立“本保殿”，自有“本保殿主”等诸本保神，所供之神还常有“龙王”、“五谷神”、“土地”、“财神”、“文武判官”等。本保神多为传说或历史中的人物，因其于世于民做过好事，故民感其德而神化之、祀之。当地民间以信仰“胡公”者为多，每年八九月（重阳节前后），邻近几县乡民都要前往永康方岩“胡公祠”祭拜。除此，尚信仰“朱相公”、“关公”、“禹王”、“军七公”等神。清·雍正朝《浙江通志》曰：“山川百神，凡有功德于民者，咸崇秩祀，所以合幽明、达诚敬也。盛朝五礼修明，而于崇德报功之典为尤重焉。维浙东西岳渎之祀，典礼有加，遍于群神，有举莫废……”（王志邦2001：册11，6134）永康、东阳等地旧时即有众多祠祀，如“先农坛”、“社稷坛”、“风云雷雨山川坛”、“邑厉坛”、“城隍庙”等。（同上：6270—6275）当地佛教、道教信仰亦盛，史称“考前代五山十刹隶浙者过半”，清·雍正时期金华府即建有寺、观、庵等不下68处，仅永康、东阳两地就有18座寺观。（同上：6329，6466—6479）至民国时期，仅东阳一地，佛教寺院及庵堂便分别增至115处和211处。（《东阳市志》地方编纂委员会1993：726）

金华各地民间习俗活动历来兴盛[①]，多数寓于庙会和传统节庆活动中[②]。各地庙会中最盛大的活动是“迎佛”和演戏。戏场设于野外开阔地，几个戏班子斗台竞艺。迎佛，即将庙中神像抬出，或另塑小佛像放于形如亭阁的佛轿中绕街游行。香灯引路、乐队开道，继以纸马、神像旗队、火铳，佛轿后，有十字莲花、讨饭莲花、十二花名、七朵花、八仙洞、打花鼓、骆驼班、踩高

① 当地民俗活动很多，各种活动之间都有紧密的关系。在介绍《炼火》之前，先叙述一下当地沿袭至今的民间习俗活动当不无必要。

② 庙会，以农历八月十三“胡公大帝”庙会为盛，届时东阳、义乌、金华、武义、永康等县各胡公庙都要举行庙会。（章寿松主编1984：139）

跷、抬阁、跳大头舞、狮子班、罗汉班等十数种“迎案”[1] 形式，还有举行迎大旗、翻九楼等活动[2]。(周耀明等 1985：117—118)“所谓好淫祀是也。一会之兴，有烟火，有戏班，且多至十余”，(《金华市文化志》编纂委员会 1991：148，转引自光绪《金华县志》) 庙会之盛可见一斑。现今，各地庙会活动仍时有举行[3]。

传统节庆活动中最主要的是元宵节（俗称“灯节”)，磐安、永康、东阳等地每年正月都要举行，其盛况尤胜春节，可谓一年之中最热闹的节日。届时民间盛行“闹花灯”和“迎龙灯”活动。闹灯，以正月十三至十六为最兴；闹花灯者，一为敬神，二为娱乐。届时，家家户户门口都悬挂灯彩，祖先坟前也要置灯一盏，谓之“点红灯”；大村的祠宇厅堂也在正月十三开始挂灯。灯节期间，各村都有迎灯的习惯，一般都是迎龙灯[4]。(《磐安县志》编纂委员会

---

① 以上活动均以村或地方为代表组成，每项活动形式都称之“案”，举行的所有活动统称为“迎案”。——笔者注

② 其中的“十字莲花”和“讨饭莲花”同属“莲花落”。“十字莲花”由男孩扮演。一人领唱，其余排列成行接唱，唱时敲小盆、铜钱签、云板、竹尺，伴以丝竹乐器。“讨饭莲花”，由青年男子扮成乞丐模样，头缚草绳，手敲竹棒。领头者手执乞棒即兴演唱，唱词多幽默诙谐、逗人发笑。“十二花名”，由少女组成，打铜钱鞭。“七朵花”，由青年姑娘组成，一手拿纸扇，一手提瓷茶壶，边走边唱民间小调。“八洞仙”，也称“八洞神仙”，由少年儿童扮成八仙，坐在竹椅上由成人抬着走。“打花鼓”由两位男子扮演（其中一人扮妇女)，男打锣女打鼓。“骆驼班”，由中年男子扮演，头戴礼帽，身穿长衫。“抬阁”，即童男童女扮成戏剧中的人物，立于由木板拼成的台上，由成人相抬。每台都设有香案（也称“香桌”)，行香执事锣铳，尚有许多长旗，乐队吹奏随后。“迎大旗”，即由四十多壮汉组成的队伍抬着大旗移动。“翻九楼”，由道士在十八或二十四张叠成的桌子上做各种武术表演。(章寿松主编 1984：139—140)

③ 以上庙会的活动形式在磐安、永康等地各皆有之。(《磐安县志》编辑委员会 1993：524—525；《永康县志》编辑委员会 1991：603—605)

④ 2008 年正月期间，笔者在磐安一些乡村做田野，恰逢深泽各村举行“迎龙灯”活动。笔者所看到的龙灯由“灯头”和“桥灯”两部分组成。“灯头”有龙头式、亭阁式等，亭阁式的灯头外罩有笼罩，笼罩四周画有仙释人物、花鸟虫鱼等，其行千姿百态。现今，灯头有以村为单位集体捐款的，也有个人捐款。“桥灯”，下托一特制板凳，板凳两头各设一孔，用以接灯。板凳上设有灯架，每板两支蜡烛，再装以纸灯罩。桥灯中连接的板凳有多有少，多至几百张，各由村户自愿认捐。灯头制成，要先用红绸保住“龙眼”，然后选择吉日，由制作灯头的师傅行“开眼”仪式。开眼之后，敲锣鸣炮送至捐助的户主家中“种”下灯头，以待迎灯时日。龙灯于晚上出迎，分别有成人龙灯和儿童龙灯（儿童龙灯主要由桥灯组成，其形小于成人桥灯）两支队伍，锣鼓伴随，绕村三周；随后浩浩荡荡前往附近的村落。各地龙灯进村，主村龙灯必到村口迎接。若有各村龙灯相遇，则有赛灯。

1993：525）拜佛[1]，是流传于磐安、东阳等地的一种民俗活动，至今不衰。据当地习俗，当有人家需要还愿或是搬迁新房之前，抑或有人久病不愈、家事不顺等，信佛者都会请人祭神拜佛做佛戏，以求消灾免患，保佑平安。拜佛执仪者多为敬神信佛的俗家妇女，人数一般有七八人，最少不少于四人。念诵曲调为【经调】，以木鱼和钟敲击伴随，边歌边舞。拜佛的时间一般由斋主择吉日而定。仪式时间可长可短，最长为几天几夜，最短也需要一天一夜，均由斋主自定。仪式环节主要有：净身（即洗过手面后再洗火油）、扫地擦桌、取水（意为取自四面八方的水）、扫净、摆斋、请佛、做斋（即请神佛吃斋）、做佛戏（有采茶[2]、唐僧取经、目莲救母等项目）、四方络。晚上烧“斗”[3]，最后以谢佛结束整个仪式。开光[4]，也是当地沿袭至今的习俗。寺庙神像择日重塑，或是新庙宇落成，举行的仪式谓之《开光》。旧时还专请戏班演戏三天三夜或三天四夜用以娱神。主要仪式程序有：〈发文书〉、〈召神〉、〈开光〉（包括佛开眼[5]、装肚福等）、〈扫耗〉等环节。本文所研究的《炼火》仪式，除了深泽乡之外，至今尚在磐安县双峰乡、盘峰乡、仁川镇一带，以及邻近的丽水市缙云县白竹村一带流传。各村落都供请各自的信仰神并为其举行《炼火》，仪式举行的时间有农历八月十五、八月十三、九月初九、九

① 20世纪80年代，全国民间歌曲、民族民间舞蹈大普查时，曾采访、拍摄过磐安仰头村“拜佛”仪式。《中国民族民间舞蹈集成·浙江卷》和《中国民族民间舞蹈集成·浙江省金华卷》中将此舞蹈形式称之为“西方乐”。（浙江省民族民间舞蹈集成编委会1990：601；金华市民族民间舞蹈集成编委会1991：319）《中国民间歌曲集成·浙江卷》之《四方络》注脚中解释道：《四方络》是“西方乐”的谐音，所以新中国成立后有些新文艺工作者把“佛戏”称作“西方乐”，并加工改编为同名舞蹈搬上舞台。（《中国民间歌曲集成·浙江卷》编纂委员会1993：558）实际上，《四方络》只是所唱佛曲的总称，在拜佛结束时演唱，意为把佛戏中所唱的经“络”起来送上天敬供神佛。

② 包括种茶、栽茶、采茶、揉茶、烘茶、泡茶、献茶等一系列程序。

③ 即“彩斗”，用竹篾扎成塔状，裱上锡箔彩纸，彩纸均凿花；彩斗中装有拜佛者念过的经文。将神佛送归位后，把所制作的斗送到斋主家焚烧。

④ 磐安各村镇开光仪式甚多，笔者在做田野过程中即获得信息多次。2008年12月21日—22日（农历十一月十五、十六），适逢磐安县冷水镇水坑弄村本保殿“回龙庙”（殿主为胡公，尚供有朱相公、胡公夫人、土地神、文武判官等本保神）开光，笔者参与了整个仪式过程。执仪者为邱樟竹，念诵曲调为【平称】，念诵之间亦采用锣鼓助节的方式，所用器声和物声有扁鼓、大钹、大锣、龙角、木鱼、镇坛木、令牌、麻鞭、振铃、净水、爆竹等。

⑤ 开光之前，佛像双眼已用红布遮掩。

月初三、六月十三、六月十六、五月十六不等，举行目的均为“祈福求平安”。

笔者所调查的仰头村是隶属于深泽乡的一个行政村。该乡位于磐安县西南部，距县城8公里。东接县城安文镇，南连新渥镇、双峰乡，西靠新渥镇、东阳市三联乡，北界安文镇。地形属低山丘陵地带，是钱塘江水源的主要发源地。全乡面积44.12平方公里，有21个行政村，34个自然村，5356户13775人（深泽乡政府2008年提供的内部资料）。仰头村，古称“鸟头”，位于白瀛山（海拔约720米）西麓半山坡上。因村庄坐落于地形如飞鸟的头部，故以此为名。后因其所处地势甚高，进村落或望其村时必仰头观之，故又称为“仰头”。白瀛山，据传为东晋时期葛洪炼丹之地[1]，这也是磐安县境内唯一传说与神仙有关的仙山名胜。据清·光绪乙未年重修《瀛山马氏宗谱》（残本）卷一载：仰头马氏始祖马坡公夫妻，因原住地东阳县安适村地形凹陷，村口狭窄，家中常受洪水灾害危及，由此决定移居外迁。在迁居途中，道经瀛山脚下，因爱此山峦秀丽，土地肥沃，于南宋淳祐年间（1242）左右遂居鸟头。（《仰头马氏宗谱》卷一，页3，19）由此可见，建村至今已有767年矣。此历史间，仰头村人祖祖辈辈仰赖此山，繁衍生息；至今民风淳朴、风习尚存。现今，全村有283户、783人，除三户入赘者为王、陈、孔姓外，其余均为马姓。目前，常年外出做工的有一两百人，男女都有。老人和小孩在家。村中原有一“马氏宗祠”，为清同治年间始建，一年四时均有祭祀，未有间断；至1984年拆祠堂改建为大会堂（题名为“人民乐园”），供全村开会、演戏之用，现今外租为家具厂。在信仰方面，村人可谓笃信有加，多方神佛均祀之。本村的殿前岗上建有本保殿（即“镇龙庙”），始建年代不详，据说有该村即有此庙。2005年本保殿重修开光，塑有三皇大帝及夫人、朱相公、军七相公、财神、土地神、土地婆、文武判官等神佛。除此以外，白瀛山上尚建有三座庙宇，顶峰上有“观音庙”，供送子观音、观音大士、白观音、

[1] 清光绪《永康县志》亦载：“白云山，南方之望山也。距县一十五里……相传其上为葛洪炼丹处，石鼎犹存……”（清光绪《永康县志》卷一“地里志”，页8—9）

金童玉女等神佛；半山腰间为“云岩庙”，供有吴道先师、胡公、朱相公、财神、土地公、土地婆等，此二庙均已有十多年的历史。半山腰下则是近两年刚建造，由马金溪（本次炼火的“降胴”）等人供塑的“红岩庙”，供有太上老君、德清和尚、阿弥陀佛、观音、太阳菩萨、太阴菩萨、东南第一仙、济公活佛、朱道仙（求医所用）、雷师傅、雷夫人、齐天大圣等诸多神佛，殿外尚塑有三公和姜太公之神像。由此足见仰头村在信仰方面的虔诚执著。白瀛山上多岩石，有方介石、云母石、石灰岩、石英岩、玄武岩、水层岩、砂结岩等，仰头村为储水保土质，梯田、梯地均砌有石头。村民们主要从事农业，作物有玉米、番薯、水稻、蔬菜等。因田地和气候适宜培育中药材，有一些农户还种植白术、白芍、桔梗、贝母、杜仲等药材，村中无家庭工业、副业产品①。村口古木成林，尚有榧、枫、樟、榆树和红豆杉等。该村距乡政府所在地山路行走约二十分钟、行车七八分钟可到，村民出入基本上靠脚力。

现今流传于深泽乡的《炼火》，主要是指仰头村和深泽村②的《炼火》仪式③。笔者之所以选择仰头村作为田野个案地点，是因其地处山上，出入基本上靠脚力；而这种处于相对“边缘化”的地理位置，使得仰头村受到周围的文化及经济影响较少。该村至今民风淳朴、风习尚存，其中的《炼火》仪式即留存传统的方式。因此本文即以该村为研究个案，文中对于《炼火》概念的界定也以该村为限定。

---

① 2007年底仰头村基本情况（深泽乡政府2008年提供的内部资料）：

村名	村民小组	户数	人口	劳力	耕地	田地	山林面积
仰头村	7	283	783	511	232.40	71．70	1209

② 深泽村为深泽乡政府所在地，正在建设的诸永高速公路主线和连接线贯穿全境，并设有互通口，与金义东磐快速通道和40、42省道相连，将成为磐安交通枢纽。随着磐安新城区的开发建设，深泽将建成磐安行政副中心和工业经济中心（深泽乡政府2008年提供的内部资料）。从地理自然环境来看，处于这样一个经济较为发达的区域，不能不对深泽村及其风俗信仰活动产生很大的影响。

③ 深泽村的炼火仪式与仰头村炼火仪式的主要区别在于，传统上于八月初八或重阳节炼火，供请的对象是“胡公”，当地也称“胡相公”。

（二）《炼火》仪式相关要素

仰头村的《炼火》仪式，于农历八月十五举行。该仪式祭拜的对象是以“朱相公”为核心的信仰体系[①]，参与祭拜及炼火的民众主要由当地有血缘关系的马姓村民组成，仪式的主要目的是“祈福求平安”；是融合了〈游神〉、〈拜佛〉、〈扭秧歌〉、〈舞狮子〉、〈炼火〉（其间有“山人”[②] 诵唱、“降胴”[③] 附体等）等形式，具有地域文化色彩的传统民俗事象。

仰头村的《炼火》仪式由来已久[④]。据本村最年长的、现年88岁的马树仁老人说，仪式具体的起始时间不太清楚，但是其“太太公”（当地的俗称，即指高祖）生活的那个年代就已有该仪式了，至今少则也有一百多年的历史。解放前，该村每年农历八月十五都要举行《炼火》。那时的仰头村有四个“甲”，每年轮流举行。解放后，村里设有六个生产队，每年由各个生产队轮流举行，一直到60年代初都没有中断。村民们都认为，《炼火》之后，“造佛”[⑤] 会降吉利。60年代之后较少举行该仪式，“文革”时期则一直中断。80年代之后开始重新恢复、兴盛，一直延续到2001年。这期间不是年年举行，但是村里定了规矩，即一旦《炼火》，必须三年连续举行。从2002年至2006年，其间5年没有《炼火》。2007年农历八月十五，仪式得以重新举行，有一

---

① “中国文化认同的一个主要的标记是‘信仰体系’。信仰体系由属‘思想’范畴的信仰和属‘行为’范畴的‘仪式’构成。”（曹本冶2006：86；2007：7）。本文中的“朱相公信仰体系”由以“朱相公”为对象的信仰和《炼火》为仪式行为构成，两者互为关联。

② “山人”为局内称呼，即主祭法师，负责各种仪式。

③ 降胴，即炼火时“朱相公”附体其身，为代神行事者。据仰头村老人们告知，“胴”字的意思是指代身体，即朱相公附身于此身体。徐宏图在其《浙江省磐安县深泽村炼火仪式》（1995）一书中曾采用“降侗”一词。《辞海》中对“侗”字一解：一是，童蒙无知；二是，通“僮”，幼童。“僮”字一解为：古称未成年的男子；古代对奴隶的称谓。（2002：1687；1689）如此看来，用“侗”或“僮”字似乎都不够恰当。《辞海》、《辞源》中均收有“胴”字，其中一解是：躯干；人的躯体。（2004：2557；2002：367）可见，“胴”字应该更符合局内人的本意。所以，本文中笔者均采用“降胴”一词。

④ 《炼火》仪式的缘起不是本文主要探讨的内容，故在此不赘，另拟文撰写。

⑤ 村人将所有庙宇里供奉的神/佛都称之为“造佛”，即指由人造出来的佛。

重要原因是该村的镇龙庙两年前开光后尚未举行《炼火》，村民们认为要经过仪式才算圆满。

参与炼火者，人数不定，只要是本村的男性村民，无论年龄大小均可参加。炼火者在仪式之前要洗澡，清洗干净，以示净洁；不遵守规定者炼火时会被烫伤。女性只能在炼火场外观看，在第三次火炼成之后，女性及其他非炼火者方可进入场内。

（三）仪式主持者及其传承

在仪式实录之前需要对仪式主持者及其传承特征做一些概括性了解，这是我们解读仪式及其音声之必要前提。

《炼火》仪式的执仪者主要有三人："山人"、"降胴" 和 "香官"①。"山人"即主祭法师，主持各种与道教仪式相关的法事活动。炼火仪式中，"山人"专事〈发文牒〉、〈请神〉、〈开水火门〉、〈送佛〉等程序。当地邻近村落目前共有三位"山人"。据"山人"之一虞雪山所述，当地的"山人"都自称与江西龙虎山道教脉系有关，为道教正一派始创者张天师的门下。当地民众对"山人"尊称为"请师"。80 年代之前，仰头村没有"山人"，炼火时大都请邻村罗家村的一位邱姓道士执仪。随着邱姓道士年老过世，村里的炼火仪式改由邱姓道士的传人邱樟竹、虞雪山以及郑长茂担任。90 年代之后，村里的炼火则一直由比邻深泽村的郑长茂主持。据笔者调查，"山人"全属男性，各有家眷，以农为主，有法执事，不属任何道观或是其他宗教居所。这几位"山人"均跟随邱姓道士直接或间接学法。执仪者及村民都认为"山人"中，以邱姓道士所传承的一系为"正宗"，因为他们能在仪式中把所有的神佛请到。

"降胴"，在炼火仪式中主持〈起罡炼火〉、〈扫耗〉、〈送火神〉等仪式环节②；在〈扫耗〉、〈送火神〉、〈送佛〉等程序中，与山人同时在不同的场域

---

① "香官"为《炼火》引领者。必须由本村德高望重，且有儿有女的人担任。

② "降胴"除了在炼火仪式中以附体代神行事，也为村里其他需要附体执仪的仪式服务，比如"求雨"、"医病"等。

内各自执仪①。仰头村现有三位“降胴”，均为男性，各有眷属，平时务农，由村里“头人”（当地俗称，指本村的领头人）或主家相邀参与执事。其中一位“降胴”马树仁老人年事已高，多年未主持仪式。另外两位，马知火和马金溪是笔者参与观察本次《炼火》仪式的“降胴”。“降胴”的师承情况是，如果村里已有“降胴”，则不需招徒，只有在村里“降胴”短缺的情况下才招徒传授，可在家族内部传授，或族外拜师，也有些通过观看仪式自学而成。村民认为，现今的所谓“降胴”，人人都可以学做，因为现在的“降胴”是“假降”（即指无神佛附体），他们“附体”时神志清醒，过于表演性和程序化。对以前的“降胴”，村民则认为他们具有常人所没有的功力，是“真降”（即指有神佛附体）。一般而言，村民以家传为标准来判断“降胴”的优劣。笔者所采访的几位“降胴”（包括其他乡村的降胴）都承认，他们在《炼火》时以“假降”为多，但马金溪自称在“求医”、“求雨”等仪式中进入“真降”状态，往往神志不太清楚。

“香官”在《炼火》仪式中担任引路人的角色，负责点香、拎香灯、烧高黄纸②、引领踩火等事象，配合“山人”和“降胴”，引领仪式全过程。仪式中，三者合作执仪。与“山人”和“降胴”一样，“香官”平时在村务农。近几年村里的“香官”多由马献荣担任。

以下为仰头村现今“山人”、“降胴”、“香官”的情况。

1. “山人”

郑长茂，现年69岁，法号国华③，原系本县盘峰乡樟村人，1982年入赘深泽村，初中程度。以前曾学过京剧、婺剧，并在农村业余剧团待过两三年。他40岁开始作为炼火者参与《炼火》，43岁以“山人”身份主持《炼火》仪式，至今已二十余年。近几年深泽村由政府组织的《炼火》大都请其主持，包括今年仰头村的《炼火》。郑长茂说，他已三次担任仰头村《炼火》的“山

① 在〈扫耗〉、〈送火神〉、〈送佛〉等程序中，山人在供桌前念诵经文、击鼓鸣锣，降胴则在炼火场负责执行主要的事宜。

② 当地俗称，为拜佛专用纸，意指黄色、质好的纸钱。

③ 法号为自己所起。

人”。郑长茂自称是“半路出家”，主要靠自学，通过现场学习并模仿当地邱姓道士的行仪学会做“山人”，并未正式拜过师父。郑收有《炼火》仪式手抄本，是他根据现场看到的仪式所作的笔记，该抄本是其执仪的依据。他也曾到邻县东阳县抄录、收集做道场的资料。

邱樟竹，又名起祥，现年76岁，深泽乡罗家村人，小学程度。据邱所述，800余年前其祖先由福建省先后迁移辗转于金华市、金华永康县，于清朝乾隆年间定居于深泽乡罗家村。邱樟竹祖上历代为正一道士，他是邱姓家族第12代道士①，无法号，自称“通天教主”、“灵宝大法师”，对其祖上的传承脉系并不清楚，称己为“火居道”。13岁时，邱樟竹随父亲邱显云学做道场，靠听父亲讲授和实践学会做道场及场内的吹拉敲打。二十余岁，邱樟竹开始在仪式中担任“山人”。至今，邱樟竹做过的大大小小道场包括九天九夜的《红楼大会》（祭祖）、七天七夜的《水陆道场》，以及《炼火》、《开光》、《插琉璃》等规模较小的仪式，其中仅《炼火》就有三十余次。邱樟竹说，现今当地对道场的需求比解放前更多。邱樟竹的活动区域主要是磐安县周边一带，如金华永康市、东阳市、丽水地区缙云县等地，以磐安县周边乡村所做道场为多。据说20世纪80年代之时周边地区仅他一人会做道场。自邱樟竹之后邱家再无族内成员继承，邱樟竹现收有一名六十余岁的徒弟。邱樟竹曾收有祖上传下的《炼火》和其他很多手抄本，在20世纪90年代被一位研究民俗的学者买走，现仅留存十余本科仪本，大都为复印本。

虞雪山现年65岁，深泽乡金钩村人，初中程度。虞雪山做过很多行业，如制作铁锅、中医、杀猪，现今在家务农。15岁那年虞开始学吹唢呐、拉胡琴、唱婺剧等。25岁始，他随其岳父邱显忠（邱樟竹的叔叔，现已过世）学做道场，四十余年间已主持过《插琉璃》、《开光》、《炼火》等仪式，前几年主持过仰头村和白云山村②的《炼火》。现在虞雪山的小儿子从父学做道场。虞家中收有手抄本十余本，其中《炼火》的手抄本是根据邱显忠做法事的实

① 邱樟竹是其父辈三兄弟唯一的男孩，局内称“单传”。

② 白云山村位于仰头村所在的白云山的背面。该村传统上的炼火在重阳节（农历九月初九）举行。

况录音记录之。

按照笔者的调查，20世纪80年代之前深泽一带远近乡村做所有法事大都请深泽乡罗家村的邱姓道士主持，到20世纪80年代则多了虞雪山、郑长茂两人。根据上述可知，虞、郑均是与邱姓道士有关的。那么，邱姓道士的道教传承脉络又是如何？由于现存的邱氏宗谱为残本，资料不全，未能为此问题提供线索。有关县/市志书中有三处提及“山人”，一处提及邱姓道士的道派。《东阳市志》记载：东汉后期，东阳道观有栖真观、崇真观等13处……民国三十六年在巍山永宁寺（又名“永泰寺”）成立东阳道教会，会员60余人。尚有一种似道非道的“山人”。1952年，道观4座，道士4人。（1993：727）《金华地方风俗志》“开光”条目中记载：先由俗称“山人”的巫师，用豆腐生饭，香烛祭神。（1984：141）我们从这些资料中可以得知，当地称“山人”为“巫师”，或视他们“似道非道”，其宗教信仰的属性较为模糊。民俗研究学者徐宏图在其《浙江省磐安县深泽村的炼火仪式》一书中提到：“山人即道士。”“邱姓道士……承传江西龙虎山张道陵天师正一盟威经箓，即正一派道教，为其中的灵宝派。”（1995：31，34）在其《火灾、瘟疫与道教炼火仪式》一书中，将《炼火》仪式归为道教仪式（2004）。作者的结论应该来自其田野所得，只是文中并未对此派别的属性进行分析。在田野调查和现场所看到的仪式当中，笔者发现“山人”除了执仪道教仪式之外，还有执仪称做“师教”的仪式，《炼火》即为其中一种。如此而言，《炼火》当为“师教”仪式，那么，“师教”与“道教”的关系为何？“师教”是否就是指“天师道”呢？或是与早期天师道有所关联？带着种种疑问，笔者在此尝试对“山人”的宗教属性进行分析，以期有所解惑。

马树仁老人讲到，“山人”属于道教和“师教”两教，道教“文”一些，师教则“武”一些。该村其他一些老人认为，“山人”基本上属于道教，但是对于具体的原因，众人则不得而知。据邱樟竹、虞雪山所述，当地有师/道两教，“师教”尊崇张天师，“师”便指代张天师。邱樟竹谈道：山人执仪“师教”仪式时也称为“师公”，着道帽、道袍，不穿“八卦衣”。《开光》、《炼火》、《接佛》、《煎油过火》、《接龙》、《接雨》等召神之类的仪式属于“师

教”佛事，执仪“师教”仪式时不挂神像。“师教”为“武”的佛事，动作多、念诵少，且念诵都是“清念”，没有吹打相和；有龙角、宝剑、麻鞭、令牌等法器，有锣鼓，没有吹拉乐器。“道教”则是做道场、做功德，比如“插琉璃”、“超度”等仪式，是属于“文”的佛事，动作少、念诵多。执行道教仪式时，道人着“八卦衣”，文坛挂有元始天尊、太上老君、通天教主（即灵宝天尊）道教三清神像，不用龙角、麻鞭，用振铃等法器，有胡琴、笛子等吹拉乐器，也用敲打乐器。“山人”可执仪师道两种仪式。有些仪式（比如《开光》）则是师道两相合并，以师教为主、道教为辅。虞雪山还提到，当地的道教佛事比较多，“师教”佛事则比较少，如《抢魂过火》、《煎油放火》（治病用）等也属于“师教”。

马树仁（降胴）、邱樟竹（山人）、虞雪山（山人）均说当地有“师教”和“道教”两种，都由“山人”执仪。

就以上所述，可以整理出几点：（1）“师教”执仪者称做“师公”，“道教”执仪者则称为道士，二者又可以统称为“山人”。（2）“师教”者尊崇“张天师”；“道教”者尊崇“三清”，文坛上挂有元始天尊、灵宝天尊、道德天尊的神画像。（3）做“师教”法事时，执仪者着前后绣有白黄二色太极图案的红色袍衣；做道教法事时则着红色“八卦衣”（前后均绣有“八卦图”）。（4）“师教”的法事活动称做“武”的佛事，以动作为多，主要做召神之类的法事；“道教”的法事活动则称为“文”的佛事，念诵为多，主要是做道场、超度等法事。（5）“师教”主要以龙角、宝剑、麻鞭、令牌等为法器，有锣鼓，没有吹拉乐器；“道教”不用龙角、麻鞭，有宝剑、振铃等法器以及胡琴、笛子等吹拉乐器。（6）“山人”能兼做师道两教，有些仪式（比如《开光》）则是师道两教合并，师教为主、道教为辅。如此看来，“师教”与“道教”是既有密切关系又有区别的；对民众甚至有些执仪者而言，二者并非泾渭分明，这也是“师教”与“道教”常为人混为一谈的原因。

那么，“师教”是否真如局内人所说是属于与“道教”不一样的另一种信仰呢？有关“师公教”或“师派”的提法在其他研究者的著述中也有提到，

我们且看学者们在其他区域对相关对象的研究。杨树喆在其《壮族民间师公教：巫傩道释儒的交融与整合》一文中指出："关于壮族民间师公教是一种怎样的宗教这个问题，学术界大致有两种说法：其一，认为它是在原始巫术的基础上发展起来的宗教，可称之为巫教；其二，认为它是壮族化了的道教教派。"作者以为这两种意见虽然都包含有一定的合理因素，但都不免片面。作者进一步指出："壮族民间师公教吸收和整合了大量的道教因素……从活动内容到活动形式都深深地打上了道教的烙印……除此，壮族民间师公教还吸收和整合了佛教的东西和儒家的某些思想观念。壮族民间师公教是在壮族先民'越巫'信仰的基础上形成和发展的一种民间宗教……"（2001：99—101）作者将壮族民间"师公教"定义为融合以巫傩道释儒因素，自成一派的民间宗教。

杨民康和杨晓勋在其《云南瑶族道教科仪音乐》著述中，对瑶族道教文化的历史源流进行了梳理，并对"师派"和"道派"的宗教特征进行了深入的辨析，文中指出：在瑶族蓝靛瑶支系的道教里，师、道两派在信仰系统上有着一定差别，其中"师派"的信仰系统至今仍然遗存早期天师道的许多特征，在"道派"的信仰系统中，则明显带有自新天师道（包括北天师道和南天师道诸派）对早期天师道进行改革和充实以后，于元明以来形成的道教正一派影响的痕迹。作者认为，"师派"和"道派"形成的时序早晚有别，其中"道派"的形成明显晚于"师派"。（2000：3—4）作者将"师派"定义为存有早期天师道许多特征的民间宗教，"道派"则是一种吸收了新天师道之后所形成的正一道的因素。

顾有识也曾撰文《壮族的文道教与武道教》，文中谈到，壮族地区的道分为武道和文道两种。武道即梅道，壮人称之为"师"。从道之人称为"师公"。师公举行法事称"古师"（意为做师）。文道即茅山道，壮人称之为"道"。从道之人称为"道公"。道公举行法事称"古道"（意为做道）。（1995：62—63）作者对"文道教"与"武道教"从信奉的神祇、经文、法事、道具、跳唱特点等方面作了一定的比较分析。虽然作者并未对局内人为何称之"文道教"与"武道教"的缘由及二者的信仰属性作分析，但从二者

各自的特点来看，“文道教”奉“三清”为尊神，“武道教”奉信的神祇则十分庞杂，有天神、地神、人神三类。属于“武道教”的师公作法头戴面具，舞姿粗犷；“文道教”的道公作法则表情严肃，鼓乐冗平，舞蹈柔简。（1995：64）

且不说顾文中提出的“文道教”、“武道教”之概念是否合理，但此说与“山人”所述的“文”的佛事和“武”的佛事这一说法却不谋而合，似乎暗合了某些内在的规则。早期天师道尊奉创始人张道陵为天师，历经南北朝陆修静、寇谦之所创立的新天师道（南天师道和北天师道诸派），至宋元以后统领道教诸派统称“正一道”以来，则尊奉“老君三师”。（张继禹 1994：16—18）深泽一带的“师教”和“道教”亦分别尊奉“张天师”和“三清”。从笔者所看到的《炼火》等“师教”仪式中，“山人”多画符念咒、少于诵经礼忏；而画符念咒是早期天师道活动的重要组成部分，诵经礼忏则是新天师道之后所形成的正一道以及之后的全真道的重要科仪。从以上分析来看，此二者的信仰体系中分别遗存早期天师道和宋元以来所形成的正一道的某些特征，笔者推测“师教”与当地“道教”，正如上述学者的研究所得，也可能是天师道不同时期之发展态势的遗存，两者出现的时间呈先后递进趋势。因笔者尚缺乏这方面的资料，不敢妄下结论，有待更深入的田野考察，日后作进一步研究。

2. “降胴”与“香官”

马知火现年 73 岁，深泽乡仰头村人，小学程度。10 岁起以炼火者的身份参加《炼火》仪式，四十余岁开始担任“降胴”。据马知火所述，他并未拜过师，而是通过现场学习并模仿老降胴的行仪学会做“降胴”的。自 20 世纪 80 年代至今，马知火担任本村《炼火》之“降胴”已有十余次。

马金溪现年 71 岁，深泽乡仰头村人，小学程度。马金溪十余岁以炼火者的身份参加《炼火》仪式，五十岁左右跟随本村老一辈的“降胴”学习执仪，至今在《炼火》仪式中任“降胴”二三次。据马金溪所述，学习“降胴”有一定的方法，比如他在学习“上降”（当地俗称，即指神灵附体）时，大锣一直在耳边敲，催他上降；还要学习“降胴”附体之后的“彩话”（讨吉利的

话）等。马金溪说，他在炼火仪式中担任的“降胴”是“假降”，在上降过程中神志清醒；而他在“祈福求雨”、“医病”等仪式中担任的“降胴”是“真降”，神佛上降时他没有任何感觉，脑子是空的，且“上降”时所做的任何事情在事后并不清楚。马金溪谈到，“医病”等仪式中附体的神佛是天台国清寺的德清和尚，他是主管治病的“佛”。

马献荣现年71岁，深泽乡仰头村人，小学程度。年15，开始以炼火者的身份参加《炼火》仪式。由于村民认为他德高望重，五十余岁起担任仪式中的“香官”，迄今共有七八次。在马献荣任“香官”之前，该职由本村的马樟六担任，后因腿脚不便不再参与。

二、仰头村《炼火》仪式田野纪实

以下，笔者通过仰头村2007年农历八月十五（9月25日）举行的《炼火》仪式个案，对仪式的前期准备、现场仪式场景及其音声过程等作一田野纪实。

（一）仪式相关人员[①]

表1 《炼火》主要执仪者

姓名	年龄	担任角色
郑长茂（深泽四村村民）	69	山人
马献荣	71	香官
马知火	73	降胴
马金溪	71	降胴

① 参与仪式的外村村民在表中予以注明，本村参与者则不一一注明。

表2　游佛队伍排序

姓名	年龄	担任角色
马树斌	54	领队①，兼吹先锋
马献荣	71	香官
马金溪	71	抱万岁牌②
马有树	59	抱香炉
马鸿钦	55	执四门叉
马子方	45	执四门叉
马国能	43	执四门叉
马新芳	44	执四门叉
马国卿	66	司扁鼓
马德朱	75	司小锣
马樟仁	68	司大钹
马国周	44	司大锣
马德炼	74	抬轿，兼收木炭
马化金	54	抬轿，兼收木炭
马岩水	75	执旗③
马邦珍	68	执旗
马国勤	45	执旗
邱有兴	71	执旗
马龙庆	72	执旗
马洪友	71	执旗
马邦完	80	执旗
马龙江	74	执旗
马德丰	71	执旗
马德山	54	执旗
陈金昌（深泽四村）	62	唢呐
陈玉花等	陈59	秧歌队，共21人

① 传统的游佛没有领队，这次是为了更有秩序才设立的。“领队”者实为“香官”。
② “万岁牌”是朱相公的神位，正面刻有“皇帝万岁万岁万万岁”字样。
③ 旗队中，执幡旗（也称“长旗”）2人，执杆旗8人。

表3　仪式组委会

姓名	年龄	担任职责	职业/职务
马树春	61	负责人	村委会成员
马德松	67	负责人	本村第五组组长
马新生	56	负责人	原村委会书记
马有兴	50	负责人	原村委会主任，现村委会书记

其他尚有十多位村民负责摆斋、生火坛、买菜做饭、管电、洗碗等杂务。

（二）仪式前期采访记录

9月5日，笔者电话联系村书记马新生，得知至今已收集木炭四十多箩筐[①]，炼火仪式将会顺利举行。但是，如果天气预报八月十五有雨，那么，炼火仪式就可能提前一两天或者是推迟一天举行。

八月初十（9月20日）晚，致电马树春家，无人，再次联系，获知当晚是炼火预备人员召开会议，共有十多人参加，制定了炼火的时间与程序。炼火队员于八月十一（9月21日）为场地拔割杂草，差不多花了两天时间；八月十三（9月23日）买了一只能打鸣的大公鸡；八月十五（9月25日）上午准备“接佛”（“朱相公”）。八月十三（9月23）晚，笔者抵达磐安，当天晚上炼火预备人员召开炼火会议，确定相关事宜。

八月十四（9月24日），笔者来到了马德松[②]家里，炼火相关负责人正在做准备工作。上午8：30左右，村委会成员，亦即本次炼火发起及组织者

① 马树春说，这次炼火征集木炭非常顺利，第一天登记到的木炭就有四十多箩筐，现金一千多元。马树春原本对于今年能否顺利炼火心里没底，因为炼火的经费都缘自村民自愿捐炭或钱的。以前炼火一般最多只捐到三十多箩筐木炭，但这次到炼火的当天共收集了56箩筐。据说这是村民知道笔者要前来调查，大家都想为本村争荣耀之故。

② 马德松是《炼火》仪式的组织者之一，其妻陈玉花是仰头村秧歌队队员及负责人之一。马德松家的后门有一块大约一百多平方米的空泥地，一直以来都是村里的炼火场地。多年来，他们家都是炼火的集合点，其家厨房亦为炼火时的公用厨房。

马树春正在书写“告词”①，初稿后交村委会主任马有兴审阅订定。告示如下：

深入人心，家喻户晓，传统性的中秋节炼火活动已经到来。受我村全体支持拥护，炼火队重新组成，经队组商量决定如下条例：

1. 炼火时间定于农历八月十五夜。

2. 炼火场：岺头田基。

3. 炼火人员：本村男性村民。遵照传统习俗，女性勿能参加。外村人员未经炼火队允许不能炼火、踩火。第三场火未炼完，杜绝婴儿、病重人员介入。

4. 在炼火运行期间，场地上一概人员应听从炼火队组织人员安排，要确保秩序，能顺利炼火。

本条例阅之人员请相互转告，共同遵守。

炼火保平安，平安就是福。

仰头炼火队

二〇〇七年农历八月十四

走出马德松家，步入后门的空地。是时，村民已在清洗朱相公的坐轿。抬轿人员有一定要求，即此人必须有一男一女两个孩子，局内人认为这样吉利，现已落实马德炼和马化金两人。陈玉花在一旁清洗器具，笔者与她唠起家常，并询问了炼火中的禁忌事项。她告知，炼火时要用石灰把炼火场围住，这样不干净的东西就进不去了；炼火场里除了炼火者之外，其他人一概不能进场，否则会不干净；炼火场外到时会有人把场。陈玉花还告诉笔者，待到炼第三坛时，除炼火者之外的本村男女及外村人都可以进入炼火场②。

① 告示在红纸上用毛笔写就，共三张，分别张贴在村口、马德松家后门和炼火场。据马树春等人解释：以前没有张贴告示，因为所有注意事项村民皆已清楚。这次为慎重起见才张贴告示。

② 马树仁老人很肯定地告诉笔者，传统上三坛火都不允许外村人、女性、有病之人进入火坛，炼火结束后也不允许进场，不然会不干净。从二者答案的相异可知，传统的某些禁忌已渐次有了变化。

随后笔者与其他村民聊天，得知炼火将由马树斌敲小锣、马国卿司小鼓、马樟仁司大钹、马国周①司大锣，唢呐则由深泽四村的陈金昌②担任。本次炼火请深泽四村的郑长茂担任“山人”③，主要是仰头村的老人过世大都请其主持丧仪，村民与他较熟悉。

在与马有兴的访谈中，笔者了解到今年仰头村制定的炼火仪式程序有〈接佛〉、〈游佛〉、〈拜佛〉、〈杀鸡定方向〉、〈收木炭〉（下午）、〈生火坛〉、〈发文牒〉、〈请圣〉、〈开水火门〉、〈上降〉、〈炼火〉、〈送佛〉、〈扫秏〉等。各仪式程序的目的分别是接请、祭拜朱相公，向众神佛表明举行仪式的信息及目的；信众做佛戏以娱神；定方向，以鸡血淋火场以阻挡邪气；生火坛；由山人发文牒通告神佛下界护佑炼火；作法开启水火门以待炼火；朱相公附体降胴佑护火坛，并借降胴之体带领众炼火相公炼火；炼火完毕谢送各神佛归位，同时把不净的东西送出村界。至此，达到全村风调雨顺、五谷丰登之目的。此外，炼火期间白瀛山上四座庙宇（包括主庙镇龙庙）都要点上香烛，直到仪式结束。

笔者行至炼火场，此时已放有 3 只木桶，供炼火者进火场之前洗手脚净身之用。

（三）《炼火》仪式实录

清晨 7 点，笔者来到村民马德松家，此时，参与人员已陆续到场。村民们正在装扮“朱相公”的坐轿。轿顶上披有红布，轿子 4 个向上的角上都挂着彩纸扎成的元宝和小红灯笼。炼火场旁边一空地的墙壁上靠着 8 面长旗和 2 面幡旗。8 面长旗之杆顶上扎有红布，旗杆挂着写有毛笔字的

---

① 在炼火时，小锣改由马德朱担任。

② 仰头村已无人能吹奏唢呐，故而请深泽四村的陈金昌担任。当地称小一点的唢呐为“叽子”（因当地没有译成汉语的称呼，笔者据当地方言 jie zi 的发音而译），大一点的唢呐为“唢斗”（据当地方言 suo dou 的发音而译）。这次炼火使用唢斗。

③ 深泽目前共有三位山人，其他两位山人家住较远且价钱稍贵，所以，大都请郑长茂主持仪式。

白布条：

一方清泰蒙瀛山镇龙[1]，四序康宁赖灵山朱公；神光普照灵应镇万里熙宁，圣德于照威显清八方世界；神圣万事之灵到处恩深似海，人寿无疆之福随时深沛同天；兴科技五谷丰登六畜兴旺，庆中秋风调雨顺国泰民安。

神功浩大　祥光普照；保障一方　威灵显赫。

据村里多位老人告知，幡旗上的字样为本村一老书记马樟根亲笔题写，有些内容是传统固有的，有的则是村民王纪伟[2]所写。

女性的秧歌队员已在炼火场旁边的空泥地上集合[3]。队员们上穿粉黄色的斜襟上衣，下着黑裤，脚穿鞋面上缝有一个红线球的白布鞋，腰间扎着布巾，外加红绸布。此时，炼火场上已有两张供桌，供品尚未摆放。人声、乐声，伴随着不时传来的鸡犬声；红旗、彩旗，外加装扮有元宝、红灯笼的轿子，一派热闹景象。笔者也深受感染，不禁兴奋起来。前几天还是一直下雨的天，今天却格外晴朗。按村民们所说，这样的天气很适合炼火，因为没雨、少风且温度适中。

8：30，仪式开始，首先是〈洗火油〉。秧歌队在马德松家后门，面向炼火场围成一个小圆圈，烧高黄纸，念《洗油经》：

洗油一个洗油经，天天洗油保青春；别人洗油用汤洗，奴奴洗油用烧

① “瀛山”即指仰头村所在的白瀛山（为古名），又名“白云山”。“镇龙”指代村庙“镇龙庙”。

② 王纪伟是本村村民，59岁，懂书画，深谙本村历史文化，被村民称为“秀才”。本村镇龙庙里的塑像即是请王纪伟雕塑，庙里的书、画均是其本人画作。

③ 据陈玉花等人告知，仰头村秧歌队在刚解放后即已成立。开会时要跳秧歌，枪毙坏人开大会时也有扭秧歌；20世纪80年代之后恢复的“迎龙灯”（当地习俗，于农历正月十三、十四、十五举行）亦有扭秧歌；只要村里有大好事的时候都要扭秧歌。1999年时，村里组织队员学习扭秧歌。秧歌队参加《炼火》已有三四次，最早一次是在20世纪90年代；村里组织炼火者认为，秧歌队的加入可使仪式热闹、兴火一点。

纸。脸上洗了洗身体，身体洗了再洗手；洗过手润过口，肩背香袋就行走。一走走到大门口，保得斋主样样有。阿弥陀佛。



图1 洗火油

每位秧歌队队员都跨过此小火堆，意谓用火清洗干净。之后，秧歌队中的16位妇女行至炼火场旁的空地里扭秧歌，唢呐坐奏【秧歌调】①。8：40，男性烧高黄纸，也依次跨过小火堆，朱相公神轿亦抬过火堆。完毕，鸣炮三声。

8：44，〈接佛〉。队伍在领队马树斌②的带领下出发前往镇龙庙，排列次序为香官、捧“万岁牌”者、捧香炉者、锣鼓队、“朱相公”坐轿、扛幡旗与长旗者、四方叉、唢呐和秧歌队③。一路锣鼓声动，敲打着【满江红】，唢呐则声吹【秧歌调】。

---

① 整个仪式过程中吹奏的【秧歌调】共有两首，旋律有别；一首较抒情，另一首较有律动感，两首轮流使用。吹奏律动感较强的曲调时，秧歌队相应有一些跳跃动作。局内人将两首均称之为【秧歌调】（分别见附谱1、2，曲首实音均为小字一组$^{\#}$g）。

② 笔者曾就此事询问过马树斌。他告知，传统上，迎佛队伍并没有领队一说，这次是为了慎重起见，村里决定由一领队带领接佛、游佛。

③ 香官右手提着装有三炷香、高黄纸、爆竹和蜡烛的香箩，左手拎着点有蜡烛的灯笼。所捧香炉中插有三炷香。四门叉主要是为了镇住四方，去邪气之用。担任捧香炉、万岁牌、四门叉者，必须是夫妻俩健在，有儿有女（特别是要有儿子），身体好。锣鼓队由敲大锣、大钹、扁鼓和小锣者四人组成。

8：49，进镇龙庙。庙内右边是一个大的石香炉，为插香所用，旁边尚有一排烛台，供请香烛；左边立着一块石碑，刻有建庙的时间、募捐者的姓名及其捐款。殿内供奉有神像，正中央是三皇大帝，右边是其夫人，左边是朱相公；此两旁左边是土地神和土地婆，右边是军七相公和财神；殿的左右两侧分别为文武判官。



图2　镇龙庙

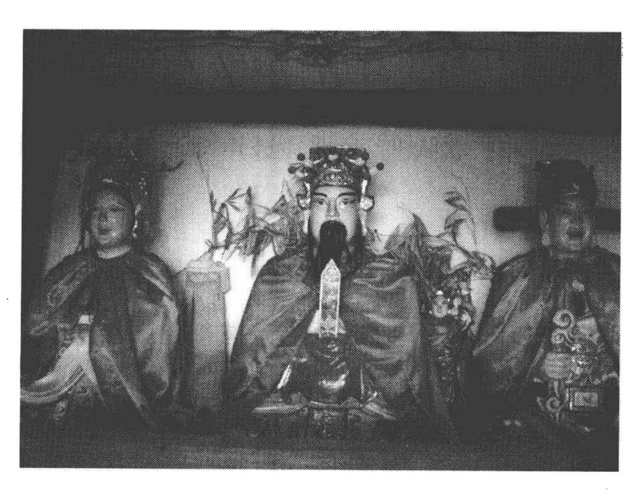


图3　朱相公、三皇大帝、三皇大帝夫人（从右到左排序）

村民点香、鸣炮，请出“朱相公”的神像置供桌上，披上红绸；香官手拿高黄纸裹就的香进行祭拜，口中念念有词，告诉朱相公村里炼火，请其保佑，随后将“朱相公”供请在坐轿里。庙外锣鼓声声不断。起轿、出庙，庙外唢呐吹奏着【秧歌调】，香官率队伍按序左行绕走村庙。秧歌队员们一左一右舞动着手中的红绸，绕庙一周后进庙拜佛，念诵《摆斋经》、《点香经》、《烧纸经》等[①]，出庙随总队伍后，扭动着秧歌往前走，唢呐吹奏【秧歌调】。大队绕走村庙三圈之后鸣炮。接佛期间锣鼓声声不断，唢呐时而响起、时而停奏，爆竹声亦不时鸣响。

9：01，〈游佛〉。队伍前往村庄，从东边开始围绕村庄行走。行走途中，鸣炮，锣鼓声声不断，唢呐时而吹奏【秧歌调】，时而停歇。行至各村户门口，户主大都鸣炮或放烟火。

10：00，队伍返回炼火场。



图4　游佛队伍

锣鼓队立在“请造佛的桌”（当地俗称，即供请“朱相公”，以下简称“造佛桌”）旁敲打，其他人员则继续绕走炼火场。绕场时，秧歌队边扭跳边

① 《点香经》：“洗手点香到佛前，敬重神佛敬重天；敬重神佛真欢喜，四季八节保平安。”《烧纸经》：“三张烧纸烧起全家亮，先保公婆后保娘，三保丈夫福寿长，四保媳妇儿子子子孙孙来满堂。”

行进，唢呐吹奏。锣鼓声停。

10：08，炼火场。主供桌供有香及1对蜡烛、3个空酒杯、3碗米饭、3碗均盛有豆腐和馒头（馒头上面印有喜字）、1个锡制的酒壶里装满黄酒、1个"净水碗"里装满"净水"①、1块"出头肉"②，均为供奉朱相公。此时，秧歌队继续绕走炼火场，唢呐吹奏【秧歌调】。朱相公的坐轿供放在主供桌之后，其后是2面杆子撑起的红色横幅，写有"磐安县深泽乡仰头村炼火队"字样。游佛结束。

10：20，马德松家后门的空地。唢呐吹起了【秧歌调】，秧歌队继续绕圈扭秧歌，一左一右舞动双手。

10：25，唢呐声停。

10：27，"造佛桌"旁的空地。锣鼓响起，开始练习舞狮子需要的锣鼓点。

10：30，〈拜佛〉。"造佛桌"前。妇女们敲木鱼、钟（当地俗称，即做佛事用的铃铛），念诵《做斋经》，意为请所有的佛来喝酒、吃饭。

做斋第女一起来，一斋满斋摆出来；手拿锡壶来斟酒，拜佛第女磕磕头；金杯银杯来献杯，真正神佛尝三杯。

妇女们时而念诵时而向朱相公鞠躬拜礼。造佛桌旁，锣鼓队在一旁练习，加有"先锋"③1支。马有兴在练习"舞狮子"，一帮村民围观。放鞭炮、鸣炮，秧歌队撤退。鸣炮三声之后，本村信佛的人络绎不绝地来此拜佛。

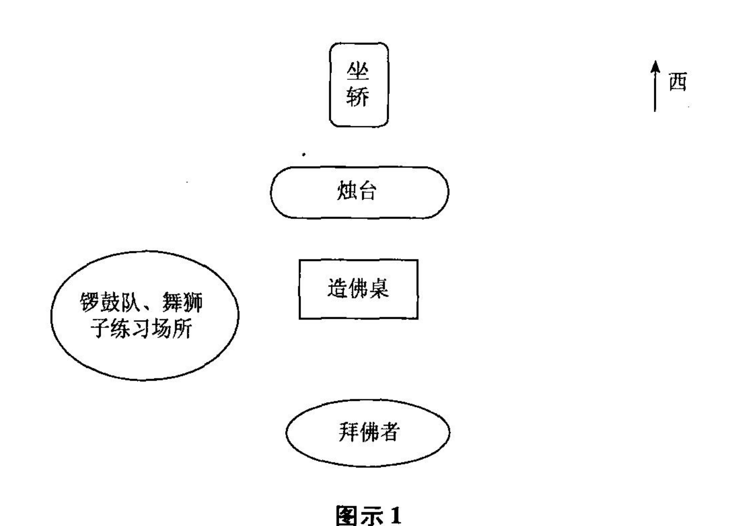
10：41，拜佛结束。锣鼓继续，马有兴、马国兆两人继续练习"舞狮子"。图示如下：

---

① "净水"，也称"神水"，指请佛使用净水来清洗供桌上尚有不干净的地方。净水碗表示干净，没有净水碗则不干净。

② 传统上都用猪头供奉，因为猪头太贵现今大都用切割完整的猪肉代替，意指有头有尾、完满。

③ "先锋"为当地常用的吹奏乐器，为召集之信号。长尖管身全长约120厘米，由两段锥形铜管套接而成，细端为吹口，呈杯状，管身无按音孔，管底口呈喇叭形，可吹奏几个简单的音。



图示 1

11：15，午饭。马德松家旁一栋未造好的三层空房子里，摆有 10 桌酒席，参与炼火仪式的人员均在此用餐。



图 5　做佛戏

12：26，"造佛桌"前。本村的信男善女来此拜佛，点香、烧纸、念经，大都念诵《烧纸经》、《点香经》等，一直持续至下午四五点。

14：45，〈做佛戏〉①。"造佛桌"前。一人（时而两人）敲木鱼，一人（时而两人）敲钟，唢呐坐奏；四位（时而五人）妇女一边念诵一边表演，先后扮演了"老寿星"、"文曲星"、"财神爷"、"送子观音"、"魁星"、"白面朝官"等，每当念诵"阿弥陀佛"时即向朱相公拜礼，再向"天官"行礼，随后相互对拜。内容有《庆天官》、《唐僧取经》、《小和尚采花》等。

① 一般而言，"做佛戏"在庙里佛像前举行。原定计划中并没有该程序，是因为我们的到来，村民们为了表示隆重临时增加的。在该村炼火仪式传统上，"做佛戏"曾经举行过一次。

经文内容如下：

《庆天官》：天官上台庆八仙，新穿龙袍四周新；手执如意真像仕，福禄祯祥第一仙；掌扇上合两边分，奉陪天官是美人；轻轻移步来行走，两边文武定乾坤；金钱上台双双来，手执铜钱有法来；金童玉女二边在，本是西天下凡来；四将上台四路分，身穿魁甲是英雄；一马云边分左右，天官面前献金钱；第一上台老寿星，新穿龙袍白如银；手执千年龙拐杖，老龙拐杖八卦行；第二上台文曲星，新穿龙袍绿沉沉；手执五金行功道，上大人人文曲星；财神上台真威风，新穿金衣真英雄；金银财宝随身带，一个元宝捧手中；送子仙母观音娘，手捧一个少儿郎；先前修道行功德，送子仙母下凡阳；魁星上台乌希希，身穿金龙是虎衣；手执一枝羊毛笔，点得金榜三状元；东方老仙寿延高，天官面前献盒桃；魁星一见鳌头笔，乞脚乞手五代表；魁星上台头尖尖，乞脚乞手点状元；彩帽贡花双三献，稀奇稀奇在后边；白面上台白如银，手捧朝骨奉朝君；前面天官来赐福，后边指上有高升；金面上台黄又黄，一个元宝捧中央；左手弯来二圈半，脚踏金银五世昌。

《唐僧取经》：善日唐僧去留山，一去千里无人家；七日七夜无斋供，腹饥中饿乱如山；只见路旁青藤草，青秆绿叶开黄花；唐僧仔细来观看，看看里面一西瓜；文明长刀来破出，黑籽红心像朱砂；吃在口中甜如蜜，甜甜蜜蜜不吐渣；唐僧取经受苦辛，一碰碰着胡沙僧；胡沙在这山窝去修行，唐僧师傅到何去；我到西天去取经，唐僧师傅带带我，替你挑担行路到天门；唐僧取经受苦辛，一碰碰着野猪僧；野猪僧在这山里去修行，唐僧师傅到何去；我到西天去取经，唐僧师傅带带我，替你挑担行路到天门；唐僧取经受苦辛，一碰碰着乌龟精；乌龟精在这水下去修行，唐僧师傅替我带封信，不知何年何月上天门；唐僧师傅无良心，把我生日忘干净。善日唐僧来取经，路有十万八千零；吃尽魔王多少苦，取得一卷是心经；心经原是心中出，莫把心经外面寻；要见心经水里寻，五十四句佛心经；二百七十字分明，东寻顺洲新行接；南占普洲大龙几，西牛贺州三和尚；北居路

洲八个精，本来就是唐僧上；作杆西天去取经，取经离不得四大将；印时起头卯是知，无苦二字在心中；七空六色通大道，八个波罗安人心；四个结弟行分别，向是哪里修行路；向是哪里安心取，向是哪里多无上；向是哪里住家乡，是大神咒修行路；是大明咒安心取，是无上咒多无上；是无等等咒礼转家乡；唐僧取经转回程，摇摇摆摆经卷沉水困；野猪胡沙快快来捞起，沙僧背块岩石来晒经；晒晒默默找找心中默默取出一卷是心经，一卷心经真正难，心经藏在九林山；九林山上千僧佛，林山原有生死官；无有唐僧取不转，取得心经转西家；二卷心经不会多，五十四句行山盘；三盘树下成佛道，要真佛道念弥陀；不分昼夜都好念，大灾大难尽消灭；三卷心经佛门开，天上神仙落凡来；八洞神仙来接引，接接玉手人坐开；心经原是佛祖佛，五蕴皆空佛国安；一切苦恶佛来度，度保西家行难慢。

《小和尚采花》①：小小和尚头光光南无，袈裟披身上，小小木鱼咚咚响；烧纸又烧香，四大金刚坐一廊；日出东方亮晶晶南无，公里公好山公好山；公里游好山，去采鲜百花阿弥也陀佛；正月采花采呀采春兰呀弥，春兰花开满山香，公婆公打双；采来春兰花，阿弥之陀佛。二月采花采呀，采九兰呀弥；九兰花开插又长，公婆公打双；采来九兰花，阿弥之陀佛。三月采花采呀采牡丹阿弥，牡丹花开鲜又鲜，公婆公打双；采来牡丹花呀，阿弥之陀佛。四月采花采呀，采紫薇阿弥陀佛；紫薇花开呀愁愁，公婆公打双；采来紫薇花，阿弥之陀佛。五月采花采呀，采石榴呀弥；石榴花开满树红，公婆公打双；采来石榴花，阿弥之陀佛。六月采花采呀，采洛阳呀弥；洛阳花开白浩浩，公婆公打双；采来洛阳花，呀弥之陀佛。七月采花采呀，采菱花呀弥；菱角花开水上浮，公婆公打双；采来菱角呀，阿弥之陀佛。八月采花采呀，采木西呀弥；木西花开处处香，公婆公打双；采来木西花，呀弥之陀佛。九月采花采呀，采菊花呀弥；菊花开来黄又黄，公婆公打双；采来菊花呀，阿弥之陀佛。十月采花采呀，采芙蓉呀弥，芙蓉花开美又

① 《小和尚采花》由六人表演：一位妇女身穿袈裟扮演小和尚，另有五位妇女均左手捧花右手拿着手帕，边唱边表演。尚有四人在旁坐奏唢呐、木鱼和钟。

美，公婆公打双；采来芙蓉花，呀弥之陀佛。十一月采花采呀，采雪梨呀弥；雪梨花像绣球，公婆公打双；采来雪梨花，呀弥之陀佛。十二月采花采呀，采百花呀弥；百花开来样样开，公婆公打双；采来鲜百花呀弥佛。

近下午16：12，做佛事结束，鸣炮三声，妇女们行至朱相公坐轿前烧香拜佛。

下午，村民们陆续挑送装满木炭的箩筐到炼火场，一直持续到傍晚5点钟左右。

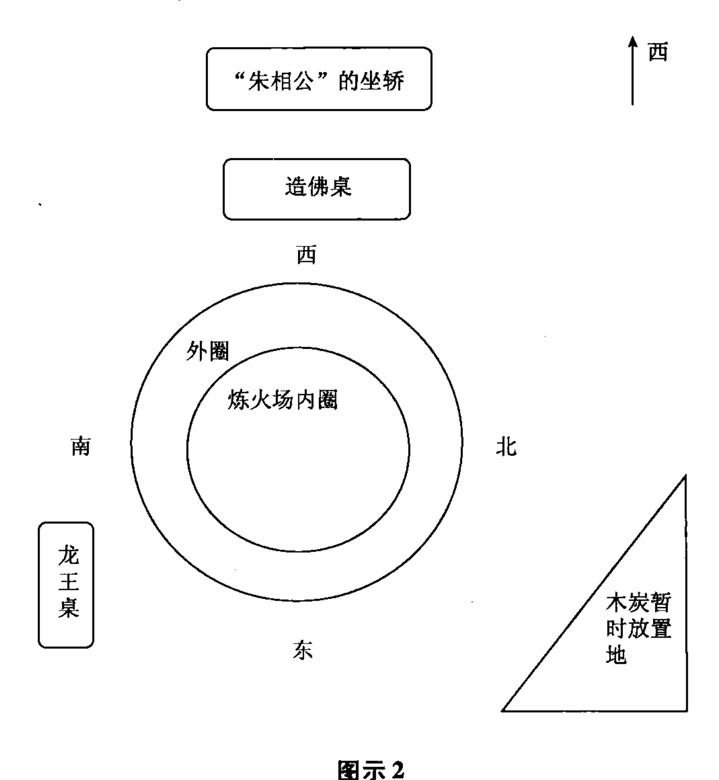
15：40，准备定桩。即敲平炼火场突出不平的地方，为使炼火者在火场上行走时不扎脚。此时，“做佛事”尚在进行当中。

16：30，〈舞狮子〉。据局内人告知，表演该程序，主要是为了给“朱相公”等佛观看。道具是一个“红头狮子”，为该村祖传，距今已有一百三十多年历史。造佛桌旁，马有兴和马国兆两人舞狮子。五件乐器伴随，有大钹、扁鼓、大锣、小锣和先锋。先锋首先出场，第一声、第二声均是提示、做准备之信号，亦即召集众人观看。先锋第三声，“红头狮子”出场，锣鼓声起，鸣炮。马有兴和马国兆套在“红头狮子”道具中，身穿红绸小脚裤，时而左右摇晃，时而向上跳跃，时而地上翻滚。此期间，锣鼓声声不断，且根据舞狮子的动作变化锣鼓点，先锋则在舞狮子起跳时吹响，其间尚有鸣炮。16：43，临近结束时，鸣炮，锣鼓声停。



图6　舞狮子

16：45，〈定桩〉，即定东南西北四个方向[1]。炼火场，即定东南西北四个方向。炼火场，山人郑长茂和村民用“界盘”定东西南北方向，用小木棍画出内外两个圆圈，石灰覆盖其上，并用石灰在各方向撒上南、北、东、西字样。内圆的大小是根据收集的木炭多少而定，内圆定好、画上石灰之后，任何人都不得进内；只有在“生火坛”时，由起炭的人进内起炭、生火；踩火开始，炼火人员才能进坛；否则，炼火坛会不净。图示如下：



图示2

---

① 定方向花了不短的时间。村民对方向的准确性非常重视。但是，对于方向及供桌摆放的方位，村民和山人却有不同的意见。如图所示，该场地，“朱相公”的坐轿坐西朝东，东南方为“龙王桌”。村中老人们告知，以前，“龙王桌”（当地俗称，即供请“四海龙王”）是摆在东边的，后来因为东边有了房子，不好摆了，所以才摆在东南方。山人郑长茂却认为“朱相公”的坐轿应该供奉在东面，西面则是请四海龙王。马知火、马金溪等人则认为，“请坐佛的桌”坐西朝东，“请龙王的桌”在东边，该村传统上都是这样摆设的，因为村庙是坐西朝东，当地的寺庙也都是坐西朝东，东为大。双方争执不下，最后，山人郑长茂照其所定的方向用石灰写上东西南北字样（即图中的“东”在郑长茂看来是“北”，图中的“西”则为“南”），而村民们坚持本村传统的方向定位来摆放供桌，香官即按照传统的东—西、南—北的方向定位带领众炼火相公踩火。

17：10，〈立牌位摆斋〉。“龙王桌”3 碗生米从左到右插有“遣耗先师之位”、“东南西北四海龙王之位”、“本坛先师之位”的牌位；另有 3 碗分别盛有肉、净水、豆腐；还有 3 碗白米饭，3 个空杯；右边放有文牒。

17：25，〈敕咒杀祭坛鸡〉。“造佛桌”前。鸣炮，山人击拍木一声，用鼓棒敲击扁鼓两声，大锣和大钹跟进，声急，鸣炮。山人吹响三声龙角①，随后敲击扁鼓。三声龙角之后，扁鼓的节奏发生了变化。山人击拍木，鸣炮，小锣跟进；山人右手敲鼓左击钹，念诵【敕鸡咒】：

此鸡乃是非凡鸡，玉帝殿前报晓鸡。头戴七身华盖，身穿九宫八卦黑红衣。本师敕此鸡，鲜血滴下地。诸煞走如飞，急急如律令敕。

拿大公鸡祭拜，念诵【杀鸡咒】：

此鸡乃是非凡鸡，玉皇殿前祭坛鸡；闲人拿来无处用，现在拿来祭坛鸡。左手拿金刀，右手拿金鸡，将刀割此鸡，鲜血流满地。流到东方甲乙木无忌，流到南方丙丁火无忌，流到西方庚辛金无忌，流到北方壬癸水无忌，流到中方辰戌丑未土，土煞都无忌。天无忌，地无忌，百无禁忌。吾奉太上老君，急急如律令，敕。

诵毕，净水喷洒大公鸡，鸣炮，村民杀鸡。随后，山人左手吸净水碗，右手握宝剑，前往东边绕走炼火场，鸣炮。此时，香官、山人、拿大公鸡者、锣鼓依次排序绕场淋鸡血。鸡血淋毕，邪气之物即无法进入。回“造佛桌”，山人一边念诵一边敲鼓击钹，大锣跟进。拜过朱相公，吹龙角、敲鼓，端净水碗念【敕水咒】，大小锣声随。

① 龙角，呈“角”状，以前为牛角制，现在是木制龙角，一般外遍漆朱色，一个吹孔，能吹出一二个单音，靠气息变换音高。龙角起通号作用，上通天庭，下通地，即通知神灵下界。

天一生水，地六成之；六一既合，五行乃基；吾今吴动，秽逐尘非。乾元亨利贞。吾奉太上老君，急急如律令，敕。

念毕，击拍木，龙角三声，鸣炮一声，扁鼓以三声长音结束。山人脱道帽道袍，鸣炮。休息。

17：40，晚饭。参与炼火人员休息、吃晚饭。

18：10，〈生火坛〉。炼火场放有两大捆柴火，三四位村民开始生火。木炭倒于其上，用耙子把木炭铲开、铲平，中间留有火源口，用竹编的圆箩扇火。火源不断蔓延扩大，大约40分钟左右，木炭已基本烧红。此时，围观的人群越来越多。18：57，鸣炮，预示下一程序即将开始。



图7　生火坛（陈永峥摄）

19：00，〈发文牒请圣〉。即通知神、仙，请其下界相助炼火。“造佛桌”前，山人先后击鼓边两声、扁鼓四下，锣鼓跟进。山人吹三声龙角，鸣炮，山人敲鼓击锣，拍木击桌。念诵【发文牒请圣】。山人拜礼，喷神水，左手吸有神水碗，吹龙角。19：11，香官、山人、大小锣逆向绕走炼火场，龙角声时而响起。绕场一周返回，山人敕令上奏文牒一道①、敲鼓击钹、念诵，锣鼓敲打

① 文牒的左边图形指代四值功曹，右边的图形分别指代三仙符官，即三大将军：唐文斌（总管上界）、葛文彩（总管中界）、周文钦（总管下界），中间为“敕令”二字及敕令符，表示百无禁忌。

【满江红】①，鸣炮。经文内容如下：

龙角吹来响阵阵，高上玉皇听其闻。三天门下开天门，天门师主皇真人。皇老真人指令时，开金锁开银锁，千重关锁一时开。开天门请天兵，天罡一真人，二真人，三真人。东宫东八天，南宫南八天，西宫西八天，北宫北八天，中央亳一天。紫薇天，楼鼎天，希旭天，三十三上天上天。七百万兵将从天降，助炼功德水火坛。

二声龙角开神门，神门师主柳真人。张道灵、李道通、方三丈、葛仙翁。请起川山兵，地轴兵，麒麟兵，上洋兵。大猛将，小猛将。镇父镇武大将军。八方八金刚，四角四天王。四天四大将，四天四门王，六甲六将军，六丁六神将。雷補真人呈元帅，五方五帝五雷神，金鞭龙车王元帅。表字九龙厅，即拨加告四天神，甲拨五雷神。

龙角吹来第三声，通上牒文来接请。道香德香道德香，清静自然妙洞真香。好香一炉纳在三天门下，香烟弯弯谨心接请。上请玉皇大帝君，下请东海龙王君、真武玄天上帝、普陀山观音大士、南斗六星君、北斗七星君、五百罗汉、四大金刚、千兵万佛、八洞大仙、南天星主、北极紫薇帝君、南极寿星君、长生保命星君、十二月宫之星君、北斗吞狼星君、北斗文曲星君、北斗武曲星君、北斗鬼门星君、北斗禄阵星君、中代禄阵星君、下代曲生星君、天上天亮星君、三天天堂星君、天极星君、天机星君、东南二位星君、五方五德星君、九方九德九跃星君、周天河汉星君、当生本命星君、太阳太阴星君、月德君龙德君、东方木德星君、南方火德星君、西方金德星君、北方水德星君、中央辰戌丑未土土德星君，一年出头三百六十五度，一切星君。东南五方神祇，四至路头神祇，分界土地，八县朝祇，杭州城隍大王，本县城隍大王，方岩胡公大帝，合庙神祇，山前山后来龙土地神祇，门头神祇，值年值月值日值时功会，灶府

---

① 事后笔者了解到，当时山人要求锣鼓队敲打曲牌【满江红】，但有乐人不会敲该曲，故而没有接上。当时山人挤眉瞪眼，非常着急生气，村民则点烟安抚。山人及村民都认为，不敲不热闹，此处虽可敲其他锣鼓经，不过【满江红】更热闹些。

龙君。

请香官举酒敬杯，一杯二杯连敬三杯。对天接请，求福寿求载长生俱保康宁。

祝告[①]**：**

下宝真香，请圣净纸，今当奏启。今据大汉国浙江省金华府磐安县，深泽乡仰头村，乐助俱炼功德火一坛，请佛护佑坛火。今将乐助名单公布如下：……

设立　炼坛先师　之位

设立　胡公大帝　之位

设立　本保神祇　之位

设立　本坛先师　之位

设立　东南西北四海龙王　之位

设立　遣耗先师　之位

19：16，稍作休息，鸣炮。

19：20，〈请四海龙王〉。香官、山人、大小锣从东边绕场至“龙王桌”，鸣炮。山人敲扁鼓两声，大小锣跟进。山人吹龙角、念诵经文。香官点上3炷香，插在一个盛有白米饭的碗里，龙角声起，大小锣钹齐响，山人击鼓敲钹念诵；香官斟酒3杯，山人吹龙角，大锣、钹声起。山人手举文牒拜礼，烧文牒，意为由四值功曹呈送上天。锣鼓不断。香官烧高黄纸。山人左右摇摆身体，吹龙角。19：30，山人用令牌蘸神水对天抛洒3次，手吸神水碗，右手击拍木，随后拜礼。19：31，吹龙角，鸣炮，拜礼，返回造佛桌，锣鼓声停，暂时休息。此时，炼火场中的木炭上已有些白灰，能感到热气扑面而来。

① 有请佛保佑、求好之意，亦即宣读乐助人名单。



图 8　请四海龙王（陈永峥摄）

经文如下：

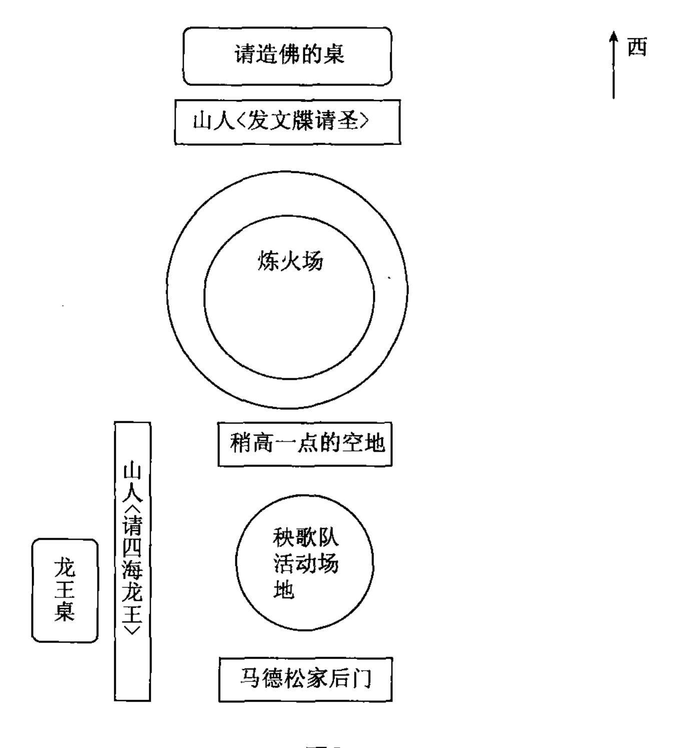
龙角吹来响淋淋，东海龙王听知闻。谨请东海老龙君，要请南海龙圣君。谨请西海之龙君，娉请北海龙圣君。各洲五湖之四海，龙宫龙母龙子孙。千兵迁落华筵前，万马定在水碗中。金炉迁兵兵主马，迁兵主马入法坛。一对蜡烛三根香，仙茶果品凑成双。好香插在金炉里，香烟缥缈上天堂。日座为太阳，月座为太阴。太阳对日月，三光普照临。春天有春花，夏天有夏花，秋天有秋花，冬天有冬花。春有百花各伦法，夏有荷花池塘。秋有芙蓉并金句，冬有独时一枝梅。上界神祇路上有花休要采，家中还有一枝梅。中界神祇伦角池塘莫洗手，果子树下莫抬头。中界神祇独角凉亭莫息气，独株树下莫寻凉。各神祇百花里面过，香烟缥缈接灵神。

（吹角）功文道香德香，道德香无为香。你香一炉纳在台前，迎接龙神。香烟透起先当奉请，香烟朋朋通到天宫。香烟洋洋通到天堂，香烟沉沉通到天门。香烟弯弯拜请庐山，本坛祖师。值日功會，弟子行香。坛上威灵，坛下显圣。仰劳上界天仙符官，中界云仙符官，下界水仙符官。掌年月日时符吏，左法二衙，各有通传。在天光降，在地来临。奉请悯子惊先生，归坛改功文。多头之字望除掉，小了之字望添上。申字起头观子止，申奏二事要周全。改正文书行行要端正，点点画画要分明。奉请悯子

惊先生改功文，改正文书上天庭。转脚行千里，腾云过九州。速去速回，请三仙符官，攀鞍上马，乘云快马接灵神。

诵毕，烧文牒、烧高黄纸，送上天。

19：20，在山人执仪上一程序时，马德松家后门的空地上，唢呐吹起了【秧歌调】，秧歌队绕圈扭秧歌，一左一右挥动着腰间的红绸，时而一左一右、左上右上跳跃着舞动红绸，一直持续到19：41。图式如下：



图示3

19：35，〈请四方〉。香官、山人敲扁鼓、执四方叉者、锣鼓队先后绕走东南西北方。每到一方，先由香官烧高黄纸，山人对准炼火场转圈舞动，拜礼后把四方叉插入每一方位的内圆圈里，意将邪气挡于其外。鸣炮。19：41，队伍返回“造佛桌”，鸣炮。山人敲鼓击钹、吹龙角、念诵，锣鼓声随。

天皇大帝坐天庭，国泰民安定乾坤。风调雨顺民安乐，五谷丰登永乐

宁。天上诸佛降吉祥，保得百姓无灾难。诚心诚意敬佛祖，善男信女福寿长。诸佛面前求灵神，保得恶人改良民。求富求寿不容易，修行拜佛该一世。西天竹叶千年石，东海莲花九品香。天下太平民安乐，谢天谢地谢皇恩。三天门下天门开，天赐鸿福佛送来。神人共乐太平年，彩锣鸣鼓烧佛香。起兵先师带兵起，天兵天将降坛临。龙角吹来达天飞，搞锣结鼓到处知。请神三元行文司，奏牒司、行罡司。

（吹角）角声之游游，天下通闻之九州岛。上应天门，中应五岳，下应水府龙宫。鼓声搞来响沉沉，迎请诸佛到坛临。锣声搞来响洋洋，敬奉炉内百宝箱。道香德香道德香，清静自然妙洞真香。好香一炉、恭纳三天门下，迎接灵神。香烟弯弯，奉请庐山。坛上威灵，坛下显圣。迎老，上界天仙符官，中界玄仙符官，下界水仙符官，各有通传。四值灵官，在天光临，在地来临。弟子开口得圣，闭口得灵。三仙符官，四值功曹，轻上马腾云快马接灵神。

传香声伦，恭奉炉纳。百宝真香，恭声奉请。上界诸佛神祇、中界五岳神祇、下界水府扶桑，丹灵大帝、扬谷星君、诸天立宿星君、二十八宿星君、天蓬都元帅星君、天遒副元帅星君、真武元帝星君、三天门下八司真君、五湖四海龙皇星君，灵空过往神祇、列庙神祇、灵宝天尊，千请千降、万降万临。千里符官听香声，万里海江速降临。

龙角吹来达天飞，天兵天将该到齐。一召天门开，二召佛法来。三召祖师亲身到，四召四大金刚在面前。五召五雷号令如左右，六召六甲六丁在眼前。七召七星北斗来护神，八召八仙斩妖精。九召九州之兵马，十召胡公大帝来主坛。起兵先师降来临，炼起功德水火坛。

19：43，锣鼓声急，香官、山人、锣鼓再次绕场，先后来到东西南北方。每到一方，亦先由香官烧高黄纸，山人则面对炼火场手敲扁鼓念诵、拜礼，随后敲鼓转圈，稍有跳跃。

来到东方门，木德星君主坛灵。东方清河水，助炼坛火保平安。东方

请过了，敲锣鸣鼓到南方。水火星君坐主坛，南方黑河水，今炼红火保平安。南方请过了，鸣锣击鼓到西方。来到西方门，金德星君坐主坛。西方白河水，炼起功德水火坛。西方请过了，移身老斗到北方。到在北方门，水德星君主坛临。北方黄河水，红火之中降吉祥。

19：50，众人返回“造佛桌”。山人高喝一声“头首将军”①，一击拍木，与众炼火者对答：

众位头首将军！
有！
阳兵阳马何人带？
总军带②。
众位将军！起得兵，带得马，什么为定？
三交为定。
三交×××③

山人扔出“信告”，成一阴一阳落地，此时炼火者亦以“嗨唷”和之。鸣炮。继续敲鼓击锣、念诵。

19：52，〈用龙鞭收拔四门叉〉。没有拔叉不能炼火，收拔四门叉表示火坛已炼好，邪气无法进内。此时锣鼓声稍急，山人拿出神鞭，鸣炮声。山人转圈、甩打神鞭，各重复1次，又1炮声。山人舞神鞭绕走炼火场，香官、锣鼓随后。队伍先后来到东南西北角，香官烧高黄纸，山人手举神鞭原地转圈，用神鞭拔起四方叉，交给执四方叉者，执者摇叉发出声响。19：59，众人返回造佛桌。鸣炮。山人继续敲锣击钹、念诵：

① 主要指代香官、降胴、执香炉者、执万岁牌者等。
② 指代降胴。
③ 这三个打叉叉以示“信告”（两个小铜片，定阴阳之用）扔在地上的声音。

带起兵带起将，起兵先师来上坛。神兵洋将一起上，威风凛凛上火坛。起兵先带洋兵将，带起兵将来上坛。

20：00，〈开水火门〉。香官、端神水碗者、山人、执四方叉者、锣鼓四人，依次排序绕走炼火场。鸣炮。山人依次在四个方向手掐“老虎诀”（即左右手指交叉作老虎形状，以消除晦气），口喷法水，脚挑红火，一为洁净，二为试火候，准备开启北南西东四方水火门。其间，山人念诵：

起得兵带得将，神将兵马齐上坛，开北南西东四方水火门。

同心协力都齐心，要开四方水火门。开好四方水火门，好炼功德之火坛。

返回“造佛桌”。锣鼓继续，山人击钹、鼓、吹龙角，鸣炮。山人念诵，第三次吹响龙角并击鼓，锣鼓声急。随后，锣鼓声停，山人脱道袍，暂作休息。

20：34，龙角声起，香官、山人、执四门叉者、锣鼓绕走炼火场。山人身体左右晃动，右手拿龙角，左手吸提神碗。队伍绕场时，四门叉声动、龙角声响、锣鼓不断。

20：36，返回主供桌，山人继续念诵。

20：38，吹龙角，队伍继续绕走炼火场。香官鸣炮，并分别在东西南北方烧香；山人则在每个方位停留舞动，吹龙角。

20：44，锣鼓声停，山人脱道袍。至此，山人的执仪任务告一段落。此时，木炭由灰白开始变红。“炼火相公们”（局内人对炼火者的称呼）依次用木桶里的水洗脚。

20：50，〈官体起罡炼火〉。即指降胴有神佛附体后，代神佛行事，并带领众人炼火。降胴马知火坐在长凳上，面对主供桌，眼看前方。敲锣者邱有兴在其耳边敲大锣，并念【金刚咒】；马德荣用高黄纸包裹的香在其眼前晃动，念【心经咒】、【十招咒】。两人分别脚踩长凳两头的凳脚。锣鼓声急，催降

始。降胴开始随着锣鼓声有节奏地微微晃动头和身体，晃动幅度不断加大，降胴上桌，此时朱相公已附体，并与众炼火相公们进行问答。锣鼓声停。

众：什么相公下降？

降胴：朱相公下降。助炼红火一坛。朱相公来保坛，经过上面玉皇批准，助红火一坛。风调雨顺、国泰平安；六畜兴旺、五谷丰登。

降胴：木炭多少？

众：56 筐。

降胴：炼兵多少？

众：几百余人。

就对白内容而言，是朱相公助炼平安火，保佑全村六畜兴旺、五谷丰登、风调雨顺、国泰民安。随后，降胴手举香炉，在万岁牌上方转动 3 圈，再面向炼火场晃动 3 次，交与执香炉者；同样，手举四方叉重复该动作 1 次，交给执四方叉者。降胴手打老虎诀、口喷神水，以使炼火场洁净；随后跳下桌，带领众炼火相公开启东南西北水火门。香官、执香炉者、捧神水碗者、捧万岁牌者、执四方叉者、众炼火相公、锣鼓队开始进入炼火场。炼火相公们约有 61 位，其中有一半是年轻小伙子，每人的食指和中指均成叉形向前平伸，以表有劲、威猛。此时，四方叉声动，锣鼓声起。

21：12，鸣炮、放烟花，就此，〈炼火〉开始。

21：15，〈炼火〉。第一坛炼火。入炼火场之前，香官烧高黄纸，并带领众人从东至西往木炭中间踩过，大踏步往前走，先后踩火 3 次，后绕场。

21：18，重新扇火，香官点纸抛入炼火场，带领众人从南往北方向踩火，亦踩火 3 次。其间，四门叉和锣鼓声动，人声鼎沸。

21：30，第一坛炼火结束。

21：35，锣鼓声起，开始第二次“官体起罡炼火”。这次的降胴由马金溪担任。同样是催降、上桌、附体、降胴与炼火者对答，程序同第一次“官体起罡炼火”。降胴下桌，带领众人开始第二坛炼火。香官在东方烧高黄纸，第

1次亦由东往西方向踩火，共3次。随后，香官在南方位烧纸，并由南往北方向踩火，同样踩火3次。村人重新耙木炭，扇火。

21：53，锣鼓声起，开始第3次“官体起罡炼火”，进行程序同与前2次。降胴马金溪在香熏和大锣的敲击声下，身体左右扭动，头也不断晃动，随之，动作幅度加大，降胴拍桌、上桌，双手高举用高黄纸裹就的香，向众人大声说道：

> 深泽乡仰头村炼红火，炼过之后保佑国家太平、国泰民安、五谷丰登、六畜兴旺。三十六大耗、七十二小耗，永远不得翻身。炼火之后保佑老百姓平安。

念毕，锣鼓起，降胴下桌，带领众人前往炼火场。

21：58，第三坛炼火。香官引领，众炼火相公由东往西踩火3次，再由南至北，同样踩火3次。期间，有多位男性抱着小孩踩火。

22：01，鸣炮3声，锣鼓声不断。炼火结束。在整个炼火过程中，锣鼓齐鸣，爆竹震天，参与者亦不时呐喊助威，为炼火仪式之最高潮。

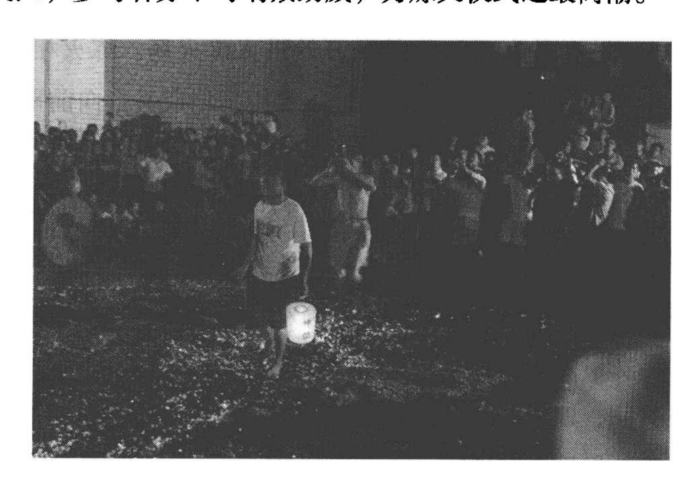


图9　炼火（陈永峥摄）

22：01，〈坐轿回镇龙庙〉。众人抬着朱相公神轿，逆时针方向绕炼火场1周，先后经过东、北、西方，前往镇龙庙。此时队伍的排列次序是：香官（提

着香灯）、坐轿、大锣1面、四门叉。大锣声声敲打，队伍回转到村庙。香官烧纸，把香箩里所有的香都插在“香炉”（石做的香炉）里。最后，于庙前放10声爆竹，意谓“团圆炮”。众人撤退，马樟贵老人留守村庙。

22：06，〈扫耗〉、〈送火神〉。朱相公坐轿回村庙之时，炼火场锣声响起，炼火者将炼火烧掉的香灰丢入铁锅内，即扫耗[①]。然后由1人打大锣，1人手拿稻草扎成的火把，2人抬铁锅，送到山下殿口村（深泽乡所属村，为步入深泽乡的第1个村，离县城安文镇最近）的溪里，即扫除一切不吉之物。此时，大锣当道，路人回避。若是碰到路人不能作声，亦不能回头观，否则会不吉利。

22：10，〈送佛〉。“造佛桌”前，山人敲鼓击钹，念诵。

起兵先师带兵转，带起兵马转还乡。停天兵定里将，停神兵定神将。停佛兵定佛将，停兵之位放原位。兵佛停在香炉里，凤凰停在水碗中。有宫还宫，有庙还庙。有岳还岳，有位还位。无宫无位者，半天腾云好游戏。拜佛友来烧钱，奉送诸佛转还乡。此钱不是非凡钱，功德炼火利市钱。

（山人白）炼火以后，保得全村百姓，人寿年丰、凑头利市、求财得财、求寿得寿，大吉大利、万事如意。田庄禾苗保丰熟，家中六畜都兴旺。保佑老年者，越老越青春。老树抽新根，老者福寿长。保佑中年者，健如龙虎动生产，一年种起万年粮。食至不尽，用至有余粮。保佑小年者，快长快大，早日上学堂。苦读在寒窗，得中状元郎。保佑姑娘者，聪明又伶俐，配个好郎君，丈夫中头名，做个好夫人。保佑中年妇女者，饲猪大如牛，青水百米干，食食古古汉。日重十斤，夜重廿斤。头大如畚斗，午尾像扫帚。七头缸脂头，八头缸制猪油。农客来去，一年食出头。勿用买肉买子油。祝大家万事如意，共过平安年。恭送神祇送回堂。

① “天有天耗，地有地耗，神有神耗，佛有佛耗，三十六大耗，七十二小耗。天耗带回天中封锁天仓，地耗扫到黄岩海阁永不翻身。神耗由神将紧闭不出，佛耗由天将关进铁笼。”

诵毕，大钹、大小锣、鼓声响起，鸣炮。山人手举3炷香，面朝主供桌祭拜，随后插入地面。拜毕，山人击鼓，锣鼓声起。鸣炮。烧纸，将所有牌位都烧掉、送上天，即送佛返回原处。至此，炼火仪式结束。

22：25，〈吃半夜餐〉。送火神的人一定得参与该程序，以图吉利，其他人随意。当晚，参加炼火者均可以吃出头肉和祭坛鸡。这时，村民大都已散场回家，笔者和几位炼火者一起在马德松家中喝粥，有豆腐、肉等几样小菜。因炼火圆满结束，大家都很开心，边吃边聊，续炼火之话题。此时，圆月高照，两位村民在月光下清理着炼火场。炭火必须自然熄灭，需要两天多时间，这期间有专人守护，他人不宜靠近，以保持炼火场干净。炭火熄灭之后，则可以重新步入该区域。

以下为现场仪式场景及音声过程的图表呈示：

表4

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
8：30	1.（女性）洗火油	秧歌队烧纸、念诵、跨过小火堆	经文念诵：《洗油经》	洗油一个洗油经，天天洗油保青春；别人洗油用汤洗，奴奴洗油用烧纸……	秧歌队队员
8：38	2. 扭秧歌	扭秧歌，唢呐坐奏	唢呐：【秧歌调】；个别秧歌队队员随着唢呐哼唱		陈金昌
8：40	3.（男性）洗火油	男性烧纸、跨过小火堆。鸣炮三声	爆竹声		
8：44	4. 准备接佛	队伍前往镇龙庙“接佛”。一路锣鼓、唢呐声	锣鼓：【满江红】 唢呐：【秧歌调】		锣鼓队 陈金昌

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
8：49	5. 接佛	村庙接请“朱相公”，供放于神轿。队伍绕庙三周。锣鼓声声不断，唢呐时而吹奏。爆竹声	爆竹声； 祭拜朱相公时念念有词； 锣鼓； 唢呐：【秧歌调】； 四方叉； 爆竹声		恭请朱相公者 锣鼓队 陈金昌 执四方叉者
9：01	6. 游佛	从东边起绕村庄“游佛”。行走途中，鸣炮、锣鼓声声不断、时有唢呐吹奏	民歌：《孟姜女》； 爆竹或焰火声； 锣鼓声； 唢呐：【秧歌调】； 四门叉的声响		个别队员嘴里哼唱着； 锣鼓队； 陈金昌 执四方叉者
10：00		队伍返回岑头田基，鸣炮，锣鼓敲打。扭秧歌，唢呐吹奏	锣鼓声； 唢呐：【秧歌调】		锣鼓队； 陈金昌
10：08		岑头田基。旗队、坐轿、秧歌队继续绕场行走，唢呐吹奏。游佛结束	唢呐：【秧歌调】 人声、笑声		陈金昌； 游佛队员之间的逗乐
10：20	扭秧歌	马德松家后门的空地。秧歌队继续扭秧歌，唢呐吹奏 10:25，唢呐声停	唢呐：【秧歌调】		陈金昌
10：27	锣鼓练习	“造佛桌”旁，锣鼓练习	锣鼓声		锣鼓队

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
10：30	7. 拜佛	“造佛桌”前，妇女们拜佛念诵。一旁空地，锣鼓、舞狮子练习。鸣炮三声之后，本村信佛的人络绎不绝地来此拜佛	经文念诵：《做斋经》；木鱼、钟；锣鼓、先锋；鞭炮、爆竹；人声；狮子舞动声	做斋第女一起来，一斋满斋摆出来；手拿锡壶来斟酒，拜佛第女磕磕头……	拜佛妇女；锣鼓队；先锋吹奏马树斌；舞狮子者马有兴
10：41	拜佛结束	拜佛结束。锣鼓继续，练习舞狮子	锣鼓；狮子舞动声；鞭炮		锣鼓队；马有兴、马国兆
11：15	午饭	仪式参与人员午间吃饭、休息			
12：26	拜佛念经	信佛之人陆续前来拜佛念经	经文念诵：《点香经》、《烧纸经》	三张烧纸烧起全家亮，先保公婆后保娘……洗手点香到佛前，敬重神佛敬重天……	信男善女
14：45—16：15	8. 做佛事	“造佛桌”前。妇女们做佛事，唢呐坐奏。近下午16：12，做佛事结束，至“朱相公”神轿前烧香拜佛	经文念诵：《庆天官》、《唐僧取经》、《小和尚采花》；木鱼、钟；爆竹	天官上台庆八仙，新穿龙袍四周新……善日唐僧去留山，一去千里无人家……小小和尚头光光南无，袈裟披身上，小小木鱼咚咚响……	做佛事的妇女们
	送木炭	下午，村民们陆续送木炭到炼火场，一直持续到傍晚五点钟左右			

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
15：40	准备定桩	敲平炼火场中突出不平的地方			
16：30—16：43	9. 舞狮子	“造佛桌”旁，两人舞狮子。先锋吹响，舞狮子者出场，同时锣鼓声起，鸣炮。期间，锣鼓声声不断。鸣炮结束，锣鼓声停	先锋、大钹、扁鼓、大锣、小锣；舞狮子声动；鸣炮		锣鼓队等；舞狮子者马有兴和马国兆
16：45	10. 定桩	炼火场。用“界盘”定南、北、东、西方向，画两个圆圈，用石灰撒上南、北、东、西字样			
17：10	11. 立神位摆斋	龙王桌。立“遣耗先师之位”、“东南西北四海龙王之位”、“本坛先师之位”的神位，供有斋饭			
17：25	12. 敕咒杀祭坛鸡	造佛桌。鸣炮，山人敕咒，村民杀鸡。香官在前，山人、拿大公鸡者绕场淋鸡血，锣鼓紧随	锣鼓；吹龙角；念诵经文：【敕鸡咒】、【杀鸡咒】、【敕水咒】；喷神水；公鸡声；宝剑划过神水碗；鸣炮；击拍木	此鸡乃是非凡鸡，玉帝殿前报晓鸡；头戴七身华盖，身穿九宫八卦黑红衣……此鸡乃是非凡鸡，玉皇殿前祭坛鸡；闲人拿来无处用，现在拿来祭坛鸡……天一生水，地六成之；六一既合，五行乃基……	锣鼓队；山人；公鸡；

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
17：40	晚饭	参与炼火者晚餐			
18：10—19：00	13. 生火坛	点燃柴火，把木炭倒于其上，生火坛	烧柴火；圆箩扇火声；人声；鸣炮声		
19：00	14. 发文牒	“造佛桌”，山人〈发文牒请圣〉	念诵经文【发文牒请圣】；锣鼓；龙角；拍木；喷神水；爆竹声	龙角吹来响阵阵，高上玉皇听其闻。三天门下开天门，天门师主皇真人……	山人；锣鼓队；
19：16	休息	鸣炮，山人脱道衣道帽稍作休息	爆竹声		
19：20	扭秧歌	马德松家后门的空地上。扭秧歌，唢呐先后吹奏两首【秧歌调】。在另一空间——“造佛桌”前，山人继续做法事	唢呐：【秧歌调】		
19：20	15. 请四海龙王	香官、山人、大小锣往东边绕场至“龙王桌”，鸣炮。山人吹龙角、敲鼓击钹、念诵，大小锣钹齐鸣。烧文牒呈送上天。返回“造佛桌”，锣鼓声停，暂时休息	爆竹声；锣鼓声；龙角；击拍木	龙角吹来响淋淋，东海龙王听知闻。谨请东海老龙君，要请南海龙圣君……	锣鼓队；山人

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
19：34	16. 请四方	香官、山人、执四方叉者、锣鼓先后先后绕走东、南、西、北方。每至一方，香官烧纸，山人插四方叉人内圈，面对火坛敲鼓念诵，锣鼓声随。山人与炼火者对答	锣鼓； 四方叉； 鸣炮； 龙角； 对话声	天皇大帝坐天庭，国泰民安定乾坤。风调雨顺民安乐，五谷丰登永乐宁…… 来到东方门，木德星君主坛灵。东方清河水，助炼坛火保平安……	锣鼓队、山人；山人与炼火者
19：52	17. 用龙鞭收拔四方叉	山人扔“太阴”定阴阳，鸣炮。山人敲鼓击锣念诵，至东南西北方，用龙鞭收拔四门叉，交给执四门叉者。锣鼓声随	铜片声响； 炼火者附和声； 锣鼓； 念诵； 鸣炮； 四方叉； 打响鞭	带起兵带起将，起兵先师来上坛。神兵洋将一起上，威风凛凛上火坛……	山人；炼火者；锣鼓队、山人；执四方叉者
20：00	18. 开水火门	香官、端神水碗者、山人、执四方叉者、锣鼓绕走火坛。山人依次在北南西东四个方向念诵作法，开启水火门。锣鼓声响	四方叉声响； 锣鼓； 喷神水； 念诵； 吹龙角	起得兵带得将，神将兵马齐上坛，开北南西东四方水火门……	执四方叉者； 锣鼓队； 山人
20：49	19. 官体起罡炼火	敲锣念咒，锣鼓声急，开始催降。朱相公附体降胴，对话作法，率众人炼火，锣鼓声动。鸣炮	念诵【金刚咒】等； 锣鼓； 降胴沉重呼吸声； 对答； 四方叉声响； 喷神水； 鸣炮； 人声	第一首金刚金是金，大乘金刚八金门；金门上有黄金锁，金毛狮子吼一声……	邱有兴、马德荣； 锣鼓； 降胴； 降胴与炼火者； 四方叉者； 降胴； 现场观众

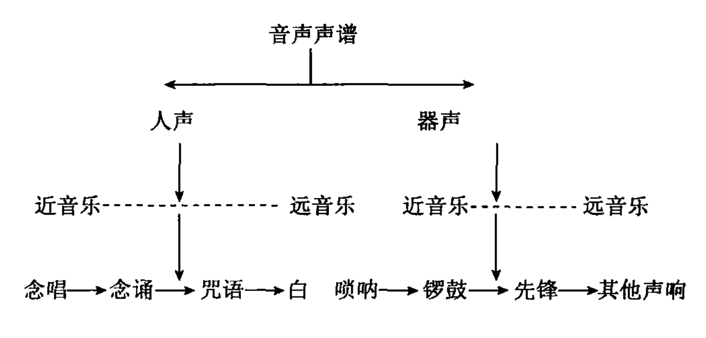
（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
21：15	20. 第一次炼火	香官率众炼火者炼第一坛火。四方叉声响，锣鼓声动	四方叉声响； 锣鼓； 扇火； 人声		执四方叉者； 锣鼓队；炼火队杂伙人员
21：35	21. 第二次炼火	敲锣念咒，锣鼓声急，催降。朱相公附体降胴，对话作法，率众人炼火，锣鼓声动	念诵【金刚咒】、【心经咒】、【十招咒】； 锣鼓； 降胴沉重呼吸声； 对答； 四方叉声响； 喷神水； 鸣炮； 人声； 扇火		邱有兴、马德荣； 锣鼓； 降胴； 降胴与炼火者； 四方叉者； 降胴； 现场观众 炼火队杂伙人员
21：53	22. 第三次炼火	敲锣念咒，锣鼓声急，催降。朱相公附体降胴，对话作法，率众人炼第三坛火。锣鼓齐鸣，爆竹震天，人声鼎沸	同上		同上
22：01	23. “朱相公”坐轿回村庙	香官、坐轿、敲铜锣者、执四方叉者绕火坛一周后回镇龙庙。庙前鸣炮10声	人声； 大锣； 四方叉声响； 爆竹声		现场人员； 敲大锣者； 执四方叉者
22：06	24. 扫耗、送火神	锣声响起，扫除一切不吉之物，送出村界	大锣声； 人声		敲铜锣者； 现场人员

（续表）

时间	程序	仪式场景及音声过程	音声来源	经文内容	音声演示者
22：10	25. 送佛	山人敲鼓击钹、念诵，送佛归位。锣鼓声随，鸣炮。炼火仪式结束	念诵；锣鼓；鸣炮	起兵先师带兵转，带起兵马转还乡。停天兵定里将，停神兵定神将……	山人；锣鼓队
22：50	吃半夜餐	参与炼火者吃点心。炭火等其自然熄灭			

纵观整个《炼火》仪式，作为“朱相公信仰”之外现的仪式行为，始终在“音声”的覆盖下展现。炼火仪式场域中“音声声谱”① 的人声和器声，可以用以下图示简要概括，其中属“人声”和“器声”的各种声音类别按照“近—远”两级变量思维排列：



图示4

① 曹本冶以覆盖整个仪式场景中所有听得到和听不到的音声为基点，用“音声声谱”（sound spectrum）的视图来展现这些音声，既显示了“音声境域”内各种音声的独特性，同时也指向了音声之间的相互关系，以及各种音声在整个仪式场域中的关联性。“音声声谱”对音声的排列，取“近—远”两极变量思维，将仪式“音声境域”内出现的一系列音声置于一连续线上，以“近”和“远”为连续线上的假设两端，将其进行有机的排列和组合。曹本冶所提出的“近—远”两极变量思维方法中，除了将仪式中的所有音声按照“近音乐”（或“远语言”）和“远音乐”（或“近语言”）来分析之外，在理解仪式音乐曲目的属性上，也采用“近—远”两极变量的思维方法来解释仪式音乐传统的多层性综合内涵。曹本冶曾以核心、中间、表层三个层次去理解道教科仪经韵曲目的属性（曹本冶 2006：93；2007：22；2008：86；2009：28）。笔者即按照此研究理念，根据炼火仪式场域中音声的自身特点，以人声和器声分类之，并以“近音乐”、“远音乐”来分析其音声特点。

值得提及的是，炼火仪式中的音声显示了一定的地域性因素，其中有些音声与当地的“俗”乐有着某些共性关系。比如，仪式中采用了【满江红】、【长锣】、【火炮锣】等锣鼓牌子，这些均是当地婺剧锣鼓中常用的锣鼓点，（金华市艺术研究所 2006：377）且二者的打击节奏有一定相似性。不仅如此，【满江红】在当地民间仪式中亦时常可见，比如磐安《车马》仪式①之游街行进中，车夫和车女演唱很多民间小调，每唱完一曲，锣鼓队即用【满江红】催场。音乐素材的运用上，体现出与当地民歌有着紧密的联系。比如《洗油经》、《做斋经》、《庆天官》、《唐僧取经》的部分曲调与金华永康民间小调《颂经曲》近似（吴岩图 1998：119），《小和尚采花》也与永康民间小戏《卖花线》（灯戏调）的曲调相似。此外，仪式中使用的音声亦存有跨地域性的特征。如《小和尚采花》与上海奉贤以及江苏武进市民歌《和尚采花》的曲调类似（《中国民间歌曲集成·上海卷》编辑委员会 1998：464；《中国民间歌曲集成·江苏卷》编辑委员会，1998：880），唢呐吹奏的《秧歌调》则采用了东北民歌“秧歌”中典型的曲调。（《中国民间歌曲集成·辽宁卷》编辑委员会 1995：553）

此外，仪式进行当中，多种程序同时并存，比如“扭秧歌”与“请四海龙王”，两种不同空间之不同属性的音声相互交织，各自行使其“神圣”与“世俗”的功能。可见，具信仰内涵的仪式活动，化合于当地村人的日常生活当中，“神圣”（“近信仰”音声）与“世俗”（“远信仰”音声）在一个仪式场景中相互融合。

三、余言

以上，笔者以一种微观个案研究的现场实录文本形式，呈现了磐安仰头

① 车马，也叫走马、高轿马等，流行于磐安一带；以骑道具马和推灯车表演为主，故“车马”之名由此而得。每年元宵期间，当地村民们为了庆贺丰收或祈求来年风调雨顺，纷纷闹起元宵，以车马、龙灯、狮舞、走高跷等形式游街，逢遇村庄的门堂、广场等便进行表演。行进中亦有吹打乐相伴，一般吹奏婺剧曲牌【大过场】、【小过场】等。（浙江省金华市民族民间舞蹈集成编委会 1991：96—100）

《炼火》仪式及其音声境域。研究者基于对象行为的考察而做出的经验理解，从某种程度上来看具有客观性，但是我们不可否认，这种以“局外人”的视角形成的文本形式，其所基于的对象观察可能是有所选择且有目的的记录。因此，对于《炼火》仪式来说，该研究应该算刚开始，还不可能有一个真正的结语。

那么，我们将如何记录和反映研究对象？怎样做到对研究对象进行“真实”的叙述呢？研究者如何就其理解的事象作出适当的判断和解析？我们能做到全部、真实地反映文化的真相吗？学界对这些问题一直有着思考和反省。如阐释人类学把民族志视为“真实的虚构”，即研究者尽量如实叙述，但具有“真相不可全知”的自知之明。作为一个相对于研究对象而言的局外人，研究者只有站在“当事人的观点”的基础上，才能建构较为客观真实的田野文本。正如格尔兹（Clifford Geertz）指出的：只有“当地人”才能做出第一层的解释，因为这是他们的文化。（格尔兹 1999［1973］：15）故此，以“文化持有者的内部眼界”这一基本起点出发，就局内人的视野与局内固有的文本环境中去理解、解读文本是笔者所坚守的理念。

《炼火》仪式除了在深泽乡尚有留存之外，至今还在磐安县双峰乡、盘峰乡、仁川镇一带，以及邻近的丽水市缙云县白竹村一带流传。将仪式在空间上放大到这一带的炼火流传区域即笔者接下来所要继续深入研究的课题。

参考资料：

1. 宋·李昉等：《太平御览》，北京：中华书局，2006 年版。

2. 清·道光《永康县志·风俗》卷一。

3. 清·光绪《永康县志》。

4. 清·光绪乙未年重修《瀛山马氏宗谱》（残本）卷一。

5. 阿合买提江·艾海提：《西域拜火习俗的文化理解》，《西域研究》2001 年第 3 期，第 95—101 页。

6. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年版。

7. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《中国民间仪式音乐研究·华南卷》，上海：上海音乐学院出版社，2007 年版。

8. 东阳市地方志编纂委员会：《东阳市志》，上海：汉语大词典出版社，1993 年版。

9. 冯友兰：《中国哲学史》，上海：华东师范大学出版社，2000 年版。

10. 顾有识：《壮族的文道教与武道教》，《广西大学学报》1995 第 4 期，第 62—64 页。

11. ［法］加斯东·巴什拉著，杜小真等译：《火的精神分析》，长沙：岳麓书社，2005 年版。

12. 《金华市民族民间舞蹈集成》编委会：《中国民族民间舞蹈集成·浙江省金华卷》，杭州：浙江省新闻局，1991 年版。

13. 《金华市文化志》编纂委员会：《金华市文化志》，杭州：浙江人民出版社，1991 年版。

14. 金华市艺术研究所编著：《中国婺剧史》，北京：中国戏剧出版社，2006 年版。

15. ［美］克利福德·吉尔兹著，王海龙等译：《地方性知识》，北京：中央编译出版社，2004 年版。

16. 潘蛟：《火把节纪事：当地人观点?》［J］，《艺术研究》2004 年第 3 期，第 6—13 页。

17. 磐安县深泽乡人民政府编：《深泽乡情况汇报》，2008 年内部资料。

18. 磐安县文化馆编：《磐安县民间器乐曲集成》，磐安：磐安文化馆，1991 内部刊本。

19. 《磐安县志》编纂委员会：《磐安县志》，杭州：浙江人民出版社，1993 年版。

20. 色音：《萨满炼火术揭秘》，《宗教知识》2002 年第 6 期，第 61—62 页。

21. 台湾民俗大观编辑小组：《台湾民俗大观》，台湾：同威图书有限公司，“中华民国七十四年”（1985）版。

22. 王志邦等：清雍正朝《浙江通志》，北京：中华书局，2001 年版。

23. 吴岩图编：《永康民间小调小戏选》，永康：永康市民间文艺家协会丛书，1998 年版。

24. 徐宏图：《火灾、瘟疫与道教炼火仪式》，台北：财团法人施合郑民俗文化基金会出版，2004 年版。

25. 徐宏图：《浙江省磐安县深泽村的炼火仪式》，台北：财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1995 年版。

26. 薛保纶：《希腊哲学史》，台北：商务印书馆，"中华民国六十年"（1971）版。

27. 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，台北：新文丰出版公司，2000 年版。

28. 杨树喆：《壮族民间师公教：巫傩道释儒的交融与整合》，《中央民族大学学报》2001 第 4 期，第 94—101 页。

29. 《永康县志》编纂委员会：《永康县志》，杭州：浙江人民出版社，1991 年版。

30. ［荷兰］约翰·古德斯布洛姆著，乔修峰译：《火与文明》，广州：花城出版社，2006 年版。

31. 张继禹：《天师道发展更新的四个重要阶段》，《中国道教》1994 第 1 期，第 16—21 页。

32. 《浙江概览》编撰委员会：《浙江概览》，杭州：浙江人民出版社，2006 年版。

33. 浙江省金华地区群众艺术馆：《金华地方风俗志》，金华：内部刊物，1984 年版。

34. 中国民间歌曲集成·江苏卷编辑委员会编：《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国 ISBN 中心，1998 年版。

35. 中国民间歌曲集成·辽宁卷编辑委员会编：《中国民间歌曲集成·辽宁卷》，北京：中国 ISBN 中心，1995 年版。

36. 中国民间歌曲集成·上海卷编辑委员会编：《中国民间歌曲集成·上

海卷》，北京：中国 ISBN 中心，1998 年版。

37. 中国民间歌曲集成·浙江卷编辑委员会编纂：《中国民间歌曲集成》（浙江卷），北京：人民音乐出版社，1993 年版。

38. 周耀明等：《东阳风俗志》，东阳：东阳县文化馆，1985 内部刊本。

39. Armstrong, Lucile. 1970. "Fire-Walking at San Pedro Manrique, Spain." Folklore, 81 (3): 198 - 214.

40. Chriatodoulou, Stavroula Potari. 1978. Continuity and Change among the Anastenaria, A Firewalking Cult in Northern Greece. Ph. D. , State University of New York at Stony Brook.

41. Lang, A. and Haggard, H. 1903. "The Fijian Fire-Walk." Folklore, 14 (1): 87 - 89.

42. Pigliasco, Guido Carlo. 2007. The Custodians of the Gift: Intangible Cultural Property and Commodification of the Fijian Firewalking Ceremony. Ph. D, University of Hawaii at Manoa.

43. Sayce, R. U. 1933. "An Indian Fire-Walking Ceremony in Natal." Man, 33: 2 - 7.

碎片与重构

——民族—国家体系中的红瑶岁时仪礼阐释

吴　凡

对于中国汉族的音乐学者来说，相对于广袤的汉族地域，在少数民族中进行田野调查，或许使人在进入之前便有着更多的畏难情绪。主要原因之一是语言。但是，对于那些曾经或即将进行中国地域田野调查的外国人来说，语言的阻碍难道不也是成为其望之却步的理由吗？在我看来，还有一个原因，是想象。由此而引发了一个问题：谁营造和赋予了他者想象的空间和能力，通俗地说，为什么会想象？因为知之甚少，所以想象；因为田野调查之前，源于有限书面知识的获取而构成了预设，所以想象；还因为在媒体高度发达的今天，在铺天盖地的网络之中，已有了太多的“先验”之说，所以想象。继续追问，谁是书面知识的执笔者，谁是媒体的掌舵人？同时，如何区分想象与现实，如何在“想象的异邦”之中追寻和建构历史的表述、文化的语法、社会的结构和思维的逻辑，这才是至关重要的，也是不得不面对和需要阐释的关键。

笔者在积累了一定的汉族田野调查经验和研究成果之后，获得了“上海市普通高等学校人文社会科学重点研究基地·上海音乐学院中国仪式音乐研究中心”的2008年度首批科研课题，赴龙胜各族自治县进行仪式音乐调查。本文即是该课题的开篇序曲。

在2008年5月和7月两次田野调查所收集资料的基础之上，笔者以龙脊红瑶“六月六”半年节为例——准确地说，将该庆典设为一幅镜像——从广义的音乐文化的视角探究（暂时不涉及音乐本体部分）：红瑶这个由山地迁徙转为定居农耕的族群，于21世纪，是如何在强大主流文化的边缘坚守与维系

着自己历史感与族系特质，并试图探寻国家和红瑶之间的相互想象与实践及彼此距离的“知识考古”证据。

一、桃花林中的族群

相对于汉族浩如烟海、汗牛充栋的历史文献记载来说，要想在文字书写的历史之中找寻瑶族资料，不能不说是为数甚少。希望追寻作为瑶族分支的红瑶史料，无疑是难上加难。那么，我们是否能够依照汉族记载历史的思维惯性来梳理红瑶历史，应该采用怎样的视角来理解与阐释红瑶历史呢？另一方面，相对于汉族而言，红瑶排满年历的众多节日无疑是他们生活中不可或缺的一部分，其中的民间歌舞乐亦是凸显族群特质的最佳表达。他们为什么需要如此之多的、不同于汉族时间计算方法的民间节日？又如何通过歌舞乐的层面来表达（从自我的角度）和理解（以他者的视角）其历史和宇宙观呢？这是在研究初始阶段期望答疑的心路所在。

（一）红瑶概说

瑶族自称“勉”、“金门”、“布努”、“炳多优”、“黑尤蒙”、“拉珈”等。由于长期与汉、壮、苗等族接触，各地瑶族一般兼通汉语，部分兼通壮语和苗语。因其生产方式、居住和服饰等方面的不同特点而有多种自称和他称，如：盘瑶、茶山瑶、山子瑶、坳瑶、花篮瑶、白裤瑶、红头瑶等。20 世纪 50 年代全国少数民族调查工作结束后，瑶族成为他们的统称。

根据 20 世纪 80 年代中国少数民族简史丛书《瑶族简史》（瑶族简史编写组 1983）记载，瑶族为我国历史上迁徙较多的民族之一。关于红瑶的迁徙有许多传说，如《大公爷》的传说，漂洋过海的传说，抬狗拜年辞旧迎新的传说等。笔者采访的大多数红瑶人认为，其先民是从山东青州南迁漂洋过海（过长江、洞庭湖），迁徙至此。宋范成大《桂海虞横志》注释中说“秦汉时

期，瑶族先民当居于香江、资江、沅江流域之中下游和洞庭湖沿岸的地区，其后屡有部分迁徙四方”。这一结论符合红瑶的历史源流。这些相关族源及垦荒历史的内容，大都能够在民间歌谣之中找到蛛丝马迹，并得以代际传承。

生活在桂北地区龙胜各族自治县金坑的“红瑶”，自称“尤挪”（yo nuo，汉语意译为“瑶人”），是瑶族中一个因穿红色服装而得名的支系。据老年妇女解释：红色是老祖宗世代传下来的外衣颜色。无论是在家中还是出门在外，见到穿这种上衣颜色的就知道是自己本族支人，倍感亲切。红瑶人守着一方被称为“金坑”的福平包（笔者注：当地山名），尽管那里曾经的确能够淘出金子[1]，但依然成为需要扶贫救助的山民。

> 境处深山，路非孔道，技巧不事，商旅不趋。不耕则无食，不织则无衣，是舍农麻之物，则无绕足之法。所有各团村寨之民，般实者少，贫苦者多。且喜山多、荫植樵采，可需溪绕清流，灌溉可赖。（广西壮族自治区编辑组 1987：165）

这块立于盛世的河碑，其内容却是金坑红瑶人艰难生存的最佳历史和现状描述。对于本文研究对象——由于服装颜色因此被誉为“桃花林中的民族”而言，时至今日，他们仍旧带有“入山惟恐不深，入林唯恐不密”的心态特征，走出金坑外出打工的人依然不多。当笔者与守着故土的年轻人交谈之时，他们对于外界的想象总是满溢着复杂之情：希望与畏惧，美好与担忧。尽管守着贫瘠窄小的方寸之地，在只能种四五行禾苗的“带子丘”和“蚂拐（青蛙）一跳过三丘”的碎块梯田旁，红瑶人似乎生活得十分超然与单纯。

（二）边缘生存

由于龙胜地处偏僻，交通阻塞，历代统治者鞭长莫及，将其视为“生界”

① 曾经在20世纪80—90年代，金坑一直有人开挖金矿。但是从90年代末开始，国家为了保护金坑的生态资源，而严令禁止了这一行为。

（宋·朱辅《溪蛮丛笑》云："去州堡远，不属王化者名生界"），实行"附则受而不逆，叛则弃而不追"的"羁縻"政策。（郭立新2006：6）换言之，历史上的红瑶人生存于王权边缘被遗忘的角落中。

> 龙胜居山谷之中，深险阻绝，五种杂处不通婚，无商场，各自为俗，其居处服饰尤与汉族不同，而淡泊勤俭之风尤有取焉……虽曰边徼，实粤西之潘篱，桂林之肘腋，其人为苗为猺为侗为獞，杂处并居，言语不通，衣服异制，历代皆羁縻之，为行政所不及。①

由此可见，尽管龙脊地区处于相对封闭的地理环境和独立自居的文化系统中，但却构成了共处一隅的多民族保存各自独有文化特色的天然生态环境。这正应验了封闭的地理环境与保存完好的传统文化空间是重合的一说。同时也带来了疑问：除却封闭的自然环境，是什么使红瑶与其他杂居民族均能维系自身独有的文化特色呢？

正如其他少数民族那样，红瑶民俗节日众多。简单地数来有：大年喊鸡（表达养鸡顺手，鸡鸭成群）、三十晚上供太岁（期望来年发财）、抬狗辞旧岁（以示禳灾辟邪）、正月初三"开糍节"（据说以前先祖将糍粑打好后，为了不让官兵抢走，就放于桶中，人即跑入深山中躲藏，等到初三才回家开桶吃糍粑）、三月十五"红衣节"（属于集市物资交流会，有时成为社会交际之日）、四月初八（牛的生日）、五月十四"打旗公"（民族传统体育性质节日）、六月六半年节（供田神，祈求田神保佑，获得丰收）等。到了每年农历十月之后的农闲时节，红瑶女的婚礼也让整个村寨仿佛每天都沉醉在节日中一般。

澳大利亚人类学者格迪斯（William Geddes）在研究历史中的苗族境况时指出：

> 他们被分割成若干个小规模的群体，并散播在幅员辽阔的地理范围之

① 清·周诚之等：《龙胜县志》，民国增补重辑，手抄本，藏于桂林市图书馆。

内，周遭被不同的异族围困，但他们还是保留下了自己的认同。这一点是堪与犹太人比肩且更加令人震动的，因为他们缺乏文字、正统宗教这样的整合性力量；也因为他们保存的文化特征数量极大。（Geddes 1976：42）

对于红瑶人而言，这一结论同样具有一定的启示。除去建筑、服饰、信仰、习俗外，他们的文化特征正是在各类节日庆典及其仪式音乐之中得以凸显。其文化特征数量之所以“极大”的另一个原因还在于，无论何时，红瑶人将“红瑶”两个字以无言却有形、无字却有声的族群凝聚态势展现在他者面前，令局外人无从躲藏。而且，每一特征都会给与他者强烈的族群排异感：区别“内”与“外”，厘清自我与他者，将两者的疆界划割得泾渭分明。

（三）碑文乡约

生活在金坑的红瑶人，分布在大寨、小寨、田头寨、新寨、壮界和大毛界六村中。据原大寨村干部余安生介绍说：除居住在壮界的人姓“余”之外，其余悉数姓“潘”（笔者注：由于瑶族众多支系均存在盘王或槃瓠信仰崇拜，令人容易产生“潘”是经由“盘”而转变之猜想，但需要经过调查后进一步展开论证）。

行走在崎岖狭窄的山道上，时常会惊扰那些沉睡在路边的红瑶先人。仔细看时，碑文上竟用汉文详细地刻写下了这些乘鹤西归之人的族系情况，包括：父母、配偶（包括变更情况）、直系子女、孙辈和旁系亲属等。由于笔者调查时间有限，目前找到的最早的碑文刻于清光绪十一年（1885）。因其年久时长，碑文刻印较浅，已然模糊。但据红瑶阿妈潘兰英说，碑文刻印文字大体相同。现将1984年一隅新迁石碑文字录下（标点符号为笔者添加）：

饮水思源。吾父潘田生世居金坑田头寨，系潘荣正之次子，出生期不详，卒于民国三十六年九月四日，享年五十余载，生育二男一女□□（养）大成人。吾父一声坎坷，含辛茹苦，披星戴月，连坚不息，

造福子孙。吾父之□深恩，万难酬报。今其子孙用一微型石碑，以志俾后裔永远祭记，不忘□云耳。小葬地名水□界坐戌山辰向。

民国新故显考强寿潘公讳老大人之佳□

孝男潘瑞珍、潘瑞请，孝女潘瑞芳，媳潘成妹，孝孙潘培德、潘培仁、潘培松、潘培二，孙媳潘发秀，曾孙潘宇门、潘宇乾

公元一九八四年七月二十日卯时安置

这种碑文刻写模式、墓碑的修建方式，与红瑶居住地相互毗连的龙脊壮族人习俗大致相仿。由于红瑶是一人一墓，而且均由"地理先生"① 决定下葬的位置，所以，每逢清明时节，各个房族均会漫山遍野地寻宗问祖。这无疑是强化血缘记忆、整合家族团结的行为。而且，祭扫往往还伴随悉数墓碑、辨认成员关系以及寻找更久远祖坟的过程。从这个意义上说，红瑶碑文构成了别样的宗族族谱：它不是书写在菲薄易损的纸片之上，而是选用能够经受时间和风雨磨砺的石块，一刀一刀地凿写下宗族的历史与记忆，刻画在红瑶人的心上。但是，似乎很难发现立于百余年前的墓碑。当笔者于访谈中希望深入了解红瑶人家族谱系之时，却每每只能得到不过上下三四代的清晰记忆。其他均随着时间的流逝而消失了。这种状况，从一个侧面体现了红瑶人隐匿于内心深处的无奈：或许因为战乱、因为迁徙，又或许是来自外族的压力，他们不能够也无法让自己族群的历史脉络清晰地呈现在他者面前，不愿意记录那些被迫中断的历史，不希望回想起那些令人痛楚的记忆。这些无奈的举措，均体现出强烈的自我防范与保护意识。

除了墓碑之外，作为历史见证、承载时间重量的还有乡约石碑。目前保存于金坑红瑶的乡约石碑，一幢是"大清光绪二十三年（1897）丁酉岁次八月十八日旦众等公立"的《万古流芳》碑②，另一幢是"中华民国六年（1917）

① 对于红瑶人而言，地理先生与汉族通常所说的风水先生类似，尽管其日常生活中的身份是农民，但在丧葬仪礼中，他们是专门负责替人选择墓穴方位的人。

② 碑文载于《龙胜红瑶》，内部资料，龙胜各族自治县《龙胜红瑶》编委会编辑，2002：45—47。

岁次丁巳孟秋月中浣日与龙雨隘公立”碑。具有讽刺意味的是，这3幢2副碑文的内容，恰恰以不争的事实记录了当时政府对于红瑶人强制性的规约和禁令。它亦成为红瑶历史记忆中一抹挥之不去的伤痕。

（四）红瑶历史的整体想象与碎片拼贴

对于红瑶来说，其历史不是按照汉族文字书写承载的传统，依据编年体方式、以时间为序的明晰记录，且有案可查、有据可考。如同很多没有自己民族文字的其他族群那样，他们更多的是用一个理念为核心——或许是社会范畴的，或许是文化观念的——来维系其历史与现实、理念与族群之间的千丝万缕的关系。这种以概念化（或曰主题特征）方式来表达对历史记忆的方式并不具体，但往往带有一种整体性族群精神的归属感。

笔者采访的一位歌师潘宝生（78岁）曾提及：迁居至此的红瑶开山鼻祖名为潘文干。关于历史上是否有过此人，以及对于这位先祖的名号，大多数村民都表现得十分茫然。生活在村寨中的红瑶人，几乎人人能够讲出先辈迁徙的源头在哪里，却说不清道不明迁徙经过的地域；知道始祖垦荒的故事，却不知晓他们的名讳和宗脉。几乎没有人能够说出自己的祖先经历了多少个朝代，多少次征战，多少回迁徙来到金坑。正如杨渝东对于定耕苗族之迁徙感的人类学研究（杨渝东 2008）那样，红瑶人保留了对族群历史的一种整体想象与述说，无论这种想象被认为是一种“地方感”也好，还是对“先祖”的记忆也罢，红瑶人并不在意历史的真实性，也不重视过去是不是曾经有哪一位石碑头人参与或主导了哪一件具体的事件，从而影响了社会演化的方向。红瑶人对其历史的建构，类似于缪格勒对国家这个概念的研究所作的表述那样：

> 首先不把国家当作一个制度的系统，一个权力关系的网络，或者是一个政策或规划的进程，而是如卡斯多里迪斯所说那样，把它当作“社会想象”的一个内在环节。（Mueggler　2001：4）

那些隐匿于族群生态空间、地理地貌、族源传说、生活仪礼、乡约碑文和歌谣唱词之中的红瑶历史，均与族群理念相关联，犹如整体想象中之碎片，零散地洒落在他们的生活之中。唯有通过日常生活中的不同仪礼，通过歌谣的传唱与放大，在重复且繁缛的过程之中，在局外人听起来似乎永远不变的单线条旋律之中，方能使得这些碎片能够进行有效的整合、阐释与延续，并构筑红瑶局内人的整体想象和局外人的音声空间。

同时，这个整体想象，无论是对于局内人来说，还是在局外人眼中，并非凝固不变。它不仅体现在对历史的解释受到当时语境的调节，而且，其理念多是通过仪式执行人、歌师等人所结构的、带有自身特质的碎片来表述。核心理念是相同的，但附加的枝叶、营造的想象空间却因人而异。对于这样一个民族而言，如果以赖斯（Timothy Rice）提出的“历史构成——社会维系——个体经验与创造”阐释模式（2003）来剖析，其三方力量构成了非等边三角形。这种非均衡力量的状态主要呈现于“个体经验与创造”这一维度所显现的突出作用。从这个层面而言，红瑶历史是族群中个体记忆碎片的综合体。

随着现代国家的兴起，大众传播手段与学校教育的推行，书写的历史成为了一些对自身历史本来一无所知的民族所利用的资源，并借此建构其自己的民族意识，这些意识甚至还上升为民族—国家的立国之本。安德森（Anderson 1983）以汉族文字书写、载入史册的红瑶历史，零星且不连贯，是国家视角和主流文化中的红瑶碎片史。瑶族学者借用汉文书写自己的历史也不过只有一百多年，而且是极少数接受了汉文化教育或者被政府吸纳、担任一定职务的瑶族文化精英所为。这种对历史的记忆方式，显然不是在历史上大多数时间乃至今日大多数红瑶人对待历史的方式。所以，对于非主流文化的边缘族群而言，在查询其文献时，1949 年之前的记录更多是散落在各地方史志和文人笔记之中的只言片语。1949—1980 之间出版的某族简史，更类似于一部少数民族的斗争史，其中包括作为封建社会中的被压迫民族和协同共产党进行斗争的内容。

综上所述，由于红瑶的自身特性，其历史带有了整体想象与碎片拼贴的特征。迁徙与斗争，构成了整体想象的概念关键词组。而碎片与整合，或许已成为红瑶人自身的惯性思维方式，并体现在那些可以重构和允许变化的仪礼之中。

二、 六月六晒衣节仪式记录

每年农历六月初六，是龙胜各族自治县和平乡金坑红瑶人的一个传统节日，其盛大热闹的程度不亚于春节，红瑶人称其为“半年节”。这一天，寨子里宾客盈门、喧闹异常，嫁出去的女儿和在外寨入赘的儿子，都要挑着鸭子、酒和礼品，背着小孩回到婆家来过节。届时，每家每户还把箱底的花衣、饰衣、花裙拿出来晒。各家各户的晒排、走廊上一串串红红绿绿的衣裳鲜艳夺目，“晒衣节”因此而得名。

2003 年，四级公路修进金坑瑶寨。受到周边壮族旅游开发的影响，2004 年，金坑村委与桂林市龙脊温泉旅游有限责任公司签订协议：旅游公司每年交两万五千元的门票提成给大寨村，作为该公司与县政府、旅游局签订的买断大寨金坑梯田景区经营权每年所支付的“租金”。（杨业文 2007：77）同年，向游人开放举办了“第一届广西龙胜龙脊景区金坑红瑶晒衣节”。旅游开发后，在大寨村接待游客有一个不成文的规定，就是各寨之间轮流接待游客，总共分成 4 个组，大寨、新寨、田头寨、壮界和大毛界，每个组负责接待一天。如果抢客人，会被大家看不起，所以村民们都墨守这一规定。此后的每年六月六晒衣节在各组之间循环举办。2007 年由田头寨全程负责，2008 年的活动场地设在大寨屯的风雨桥、宣传文化楼前的广场和金坑完全小学的操场。其中风雨桥和宣传文化楼均是近两年由旅游公司投资十余万，特意为发展旅游而兴建的。

这一年的农历六月六，是公历 2008 年 7 月 7 日。我带着三名研究生：肖文礼、李上和李林，于 2008 年 7 月 5 日来到位于福平包半山腰的田头寨，住在红瑶阿妈潘兰英家。

对于六月六的音乐记忆开始于带领我们上山的一位小伙子。“拉兜拉兜来来，米兜米兜拉拉”（6 1 6 1 2 2 | 3 1 3 1 6 6）。在近一个小时的登山之路上，他不停地重复着这样一句“奇怪”的旋律，并不时手舞足蹈。对于这一陌生的意料之外的旋律，我一直想象着它是否与曾经从书上看

到的瑶族音乐有着某种联系。直到晚上，这一谜底方才解开。原来小伙子作为舞蹈演员，参加了由田头寨组织、龙脊县文化馆侯老师创编、即将在晒衣节上表演的师公舞。该节目采用两名“鸣响”[①]师傅伴奏，那“奇怪”的音乐正是唢呐冲天而吹的旋律。未曾料及，就像金坑突如其来瞬间升腾又转眼即逝的薄雾一样，我竟然如此迅速地被包裹在六月六的氛围之中。

7月6日下午，潘兰英阿妈的两位七十多岁的老哥哥潘启龙（哥）、潘启凤（弟）也特意从下埠步行3个小时赶来参加节庆。据壮族廖家寨的廖志国说：以前晒衣节时，邻近的壮家人也会去参加。因为一年到头吃不上什么肉，而与红瑶共享节庆时可以吃到许多好东西。但近两年生活条件有所改善，几乎没有什么壮家人去了。红瑶人依然将这一节日视为家族的聚会。

7月7日（农历六月六）当天，阿妈五点钟就起床忙活上了：不仅蒸上了热腾腾的粽子，还做了一大桌丰盛的佳肴。我对于晒衣节当天的记忆，则是从味觉开始，生平第一次在早餐喝到了美味的鸡汤，吃到了飘着荷叶清香的糯米粑。

> 农历六月六是红瑶潘姓的大节，也叫“半年节”或“尝新节”。过节那天，亲朋好友，老庚同年都请回来，宾客满座，很是热闹。届时家家都要包粽粑，所以有人也把六月六叫“粽粑节”。六月六，寨子要杀猪祭庙神，各户要杀鸭供田神，供田神的地方是固定的，插一块石头作神位，年年都在那里供，供品有鸭、酒、粽粑、香、纸，用篮子装着。住家戴着斗笠，拿着供品去供田神，路上逢人也不打招呼，供罢用一根竹子挂上纸幡，插好在田神之位，收拾供品即归，回到家，在门外插上茅标，把门关上，以示禁入。主人急忙把鸭煮好，全家团聚吃鸭，必须一餐吃完，不给外人吃，连嫁出去之女，回来也不给吃，其意思是财气不外流。瑶民说：供田就是祈求田神保佑，获得丰收。解放后，供田神终止。（龙胜各族自治县民族局，《龙胜红瑶》编委会2002：120）

① 鸣响是当地人对于唢呐的指称。

从当年的情况来看，除却吃粽粑之外，任何与六月六“祭田神”相关的迹象可能已经消失了。在问询阿妈之时，她解释说从20世纪80年代开始就已经没有严格遵循老规矩了。但每逢此时早上去田里时，会在心里想一想。尽管六月六曾经只是专属于红瑶潘姓群体的节日，但是现在已经扩大成为一个外族人和红瑶人共享的庆典。相应，它从小族群的专属涵义延伸至更大的社群范围了。

如往年那样，2008年的六月六晒衣节，村委会和旅游局策划了满满一天的活动。具体安排如下表所示。

表1　龙脊金坑红瑶晒衣节活动安排

序号	活动项目	时间	地点	负责人	备注
一	唢呐锣鼓迎宾	10：00—11：00	风雨桥	潘松胜	14人
二	山歌迎客 敬进寨酒	10：00—11：00	大瑶寨标志石	潘德英家	全体群众
三	民风民俗展示				
1	抬金狗活动	10：30—11：00	歌舞场——村委	潘石保	全体群众
2	元朝舂米	10：50—11：30	文化楼广场	潘六祥	
3	明朝舂米竞赛			潘照雷	
4	明朝推石磨展示			潘铁生	
5	锯木展示			潘石恩	
6	打泥坨演示			潘富文	
7	纺纱展示		潘德英家		
8	红瑶绣花表演	11：30—12：30	学校操场	潘继珍	
9	织腰带展示			潘炳葵	
10	织布展示				
11	打草鞋展示			潘佩文	
12	打糍粑			潘良保	
13	打陀螺展示			潘钢权	
14	顶竹杠比赛			潘照才	
15	红瑶坐堂歌			潘佩文	

（续表）

序号	活动项目	时间	地点	负责人	备注
16	长发梳妆展示	12：30—1：00	风雨桥祖宗石像旁	潘德英 潘继珍	全体长发瑶娘
17	梯田的形成历史讲解	11：00—1：00		潘应达	
四	午餐	1：00—2：00	学校食堂	潘沿芳	凭嘉宾证
五	红瑶歌舞表演				
1	开山造田	下午2：30—5：30	学校舞台	大寨	
2	春绿金坑			田头寨	
3	美丽神奇的地方			大毛界	
4	梯田渔火				
5	美丽的百褶裙			新寨	
6	瑶家舂米				
7	瑶山村韵			大毛界	
8	长鼓庆丰收			田头寨	
9	农具展示			大寨	
10	瑶乡迎奥运				
11	全体群众谢幕			全体	
六	住宿、晚餐				自理
七	观赏瑶胞迎奥运龙脊“祥龙飞”夜景图案		大寨屯始祖田		
八	篝火晚会				
1	瑶族古歌迎奥运	晚8：00—10：00	文化楼广场		
2	男女山歌对唱				
3	跳竹竿				
4	欢快竹梆庆团圆				
5	烧竹筒饭和自由烧烤				

晒衣节宣传组
2008年7月7日

据潘兰英阿妈说：由于2008年8月北京奥运会的举办，按照国家要求，旅游局暂时停止了到金坑的组团旅游项目，所以，该年的六月六不及上届隆重。但对于平日静谧的瑶寨而言，仍旧是人头攒动、喧闹异常。人们仿佛突然坠入一种反常态的兴奋中，往日攀山的沉重步伐也随之轻快跳跃起来。

由于文章篇幅和论述重点所限，以下仅详述节日当天的部分环节。

（一）锣鼓迎宾，山歌敬客

金坑红瑶人将乐器唢呐称为“鸣响”，对吹奏唢呐的人也同样以乐器名来指称。这一点与毗连的壮族龙脊十三寨相同。对于“鸣响”的来历，壮族鸣响师傅廖志乾解释说：

> 以前我们叫“古手”，古老的古，代表很早流传下来的。后来有叫“门响”的，表示在人家门前吹，在门外边吹。1951年以后，我们都到家里吹，就改成了“鸣响”。

但是至今笔者没有听闻哪一位红瑶鸣响师傅做如上解释。

上午10点前，鸣响的队伍提前在大寨门外的风雨桥做准备，等候参加“晒衣节”的领导、嘉宾和游客。

当建筑摆脱了驱寒保暖的单纯功能，被使用者赋予不同功能之后，一座建筑就具有了文化内涵。宫殿宅邸、私塾会馆、楼台阁榭、宗祠会堂、山寨鼓楼，都因其使用功能的不同，具有了特定的外部式样。同样，丛林道观、寺庙教堂，也因其成为信仰的中心而具有了特定的建筑式样。人们日益认同着这类按不同使用功能分式而造、具有典型地域文化特征的建筑外貌。无须说，与这类凝固的文化景观联系在一起的，是一系列活生生的文化事象。（吴凡2006：3）

景观是被它的栖息者和访问者“阅读”的。红瑶风雨桥正是这样一种具有典型“自然”与“历史”意义的文化景观。风雨桥的名称由来不仅因其能为世人遮风挡雨，同时也因其为红瑶族人抵御了人间的诸多烦恼，承载了族人

企盼年年风调雨顺的美好心愿而得名。

10位鸣响师傅，均身着红瑶男人特有的黑色服饰和包头巾装扮，站在风雨桥头，迎接进寨之人。他们称每一首曲目为“一排”，依次吹奏了《双凤朝阳》、《五马过河》、《双胞鸭》等曲目（笔者注：还有部分乐曲他们自己也说不上名字）。数排过后，一位歌师傅用桂柳话（当地也称其为“官话”）开始唱迎宾山歌。待迎宾山歌唱完后，鸣响班子再吹一排。如此穿插进行。同时，6位瑶妹为大家敬“进寨酒”。迎宾山歌唱词如下：

唱支山歌好心开，好似山伯见英台，大寨人民欢迎你，欢迎贵宾到此来。

唱支山歌表表心，传统佳节喜盈盈，千辛万苦到大寨，男女老少很欢迎。

昨夜圆梦梦得好，梦见门前桂花开，贵人不来哥不梦，花不逢春不乱开。

六月六日喜气扬，远乡贵客到此方，不觉今日得相会，好比开天见太阳。

传统佳节喜洋洋，花衣花裙晒楼房，不觉今日得相会，瑶家儿女永不忘。

永不忘，上级领导到我乡。千里万里今来到，功名刻在我瑶乡。

五十六个民族是一家，团结一致靠大家，不仅单看舞台上，瑶族风情美如花。

感谢领导的关怀，百忙之中都赶来，为了旅游搞更好，群众个个喜开怀。

党的领导好英明，条条政策暖人心，田增产来地献宝，山变金来水变银。

山歌越唱劲越足，金坑梯田增五谷，如今生活美如画，条条富路靠党铺。

摄影之师到金坑，感谢你们好恩情，不怕辛苦来万里，全靠你们做宣传。

可见，文化景观中贮藏了或静态或动态的信息：无论前者作为凝固的符号，无声地等待着人们的文化解读，还是后者对应的是一个地域的族群，人们的日常生活均溶浸于它们营造出的氛围之中。而且，后者更加本质地彰显着文化的意义与时代的变迁，更加核心地映射着地域的特征与人们的个性，更加强化地表达着当地人的自我认同。在通过特色建筑与音声环境的结合来凸显族群身份的过程中，至少从歌词内容上，他者已清晰地感受到了国家的在场和强烈民族文化精神的表达。

据红瑶歌师潘宝生说：红瑶人将自己演唱的歌曲，以唱词使用语言为标准分为两类：瑶歌和山歌，就是用瑶语演唱的和用桂柳官话演唱的歌。大体上讲，对歌和红事（笔者注：红瑶婚礼）时唱山歌，白喜（笔者注：红瑶葬礼）、起房子时唱瑶歌。特别是白喜中的瑶歌是不可以乱唱的。曾经担任金坑村支书的余安生说：

> 白喜最先要唱“大路歌”，是吃完“半夜饭”以后唱的。这种歌用比喻来说，这个走的人有几个孩子，如歌词是：一个野鸡几个脚，几个妹子几个郎等。在晚上，大家一起手拉手围着棺材唱，一共12支歌，每支歌4句。平时大家是不会唱这些歌的。都是谁家有白喜的时候，由老人家教。谁过世了我们就一起学着唱，一般三四个晚上就可以练熟了。唱完大路歌就可以唱其他瑶歌。“大路歌”一般不满36岁都不可以唱，他们也不好意思唱。

从目前资料收集和整理情况来看，瑶歌和山歌所用曲调不同，但对于两者自身而言，每一种所使用曲调大体相近。或许可以说，红瑶人的歌唱曲调有两种模式，自由配上的歌词可以千变万化。

从2008年5月收集到的三门红瑶歌舞表演，黄落寨红瑶歌师潘宝生（78岁）及其老婆、大媳妇，潘兰英（60岁）及其妹的演唱；还有7月录音的下埠潘启龙（72岁）、潘启凤（70岁）、田头寨潘六祥（60岁）的演唱来看，六月六所使用的这首迎宾山歌的曲调，与红瑶人平日演唱的山歌曲调大体

相仿。

笔者将其与收录于《中国民族民间歌曲集成·广西卷》[①] 中所载歌曲进行粗略比对：相对瑶歌《一对鸳鸯飞进来》，其旋律有所简化，衬词明显减少；相反，它却与同样收录于该书中的龙脊壮族山歌《清早起来大门开》在旋律上非常相近。

（二）抬金狗

抬狗是龙胜山区瑶族同胞欢庆春节的特殊贺岁习俗，起源于一个传说故事。据潘六祥师傅说：

> 远古时代，居住高山大岭的瑶民，都是靠刀耕火种，种些苞谷，粟糁做粮食，从未种稻子。有一只神狗历尽艰辛，在一个很远的地方看到一堆黄灿灿的稻种，将身子一滚，毛皮上沾满了谷种带回瑶寨。这天正值大年三十晚上，瑶民们看见狗帮自己找回了稻种，不仅给狗喂了餐上好的饲料，又高兴地将狗抬起，游村串寨进行庆贺。从此，为了纪念狗带回稻种的功劳，庆祝一年获得的丰收，三十晚上抬狗贺岁的习俗，就这样一年年地传了下来。每到大年夜吃罢年饭，红瑶人就用竹制的笼子装上一只狗，由两人抬着，众人簇拥其后，敲锣打鼓，走村串户，向大家庆贺除旧迎春，大吉大利。通宵达旦的抬狗贺岁活动，由寨上有组织能力、有较好口才、能言会唱的人牵头，将狗每抬到一家，"领头"的人就要用山歌向主人表示祝贺：三十晚上贺发财，串门送喜把狗抬；狗进家门会发富，金银塞户门难开。热情好客的主人，会燃放鞭炮表示欢迎，并拿出美酒佳肴、粑粑、豆腐等食品，热情招待抬狗的人。

① 参见《中国民间歌曲集成》广西卷编辑委员会：《中国民间歌曲集成·广西卷》，中国ISBN中心出版，1995年：龙脊山歌《一对鸳鸯飞进来》，第115页；瑶歌《清早起来大门开》，第739页。

在今年六月六节庆上，大约于10：40，众人跟随10位吹奏鸣响的和3位敲打锣鼓的师傅，从风雨桥进寨，经过金坑完全小学走到宣传文化楼前。当大家还在好奇于空地上的民俗活动摆件时，从大寨小巷中走来的一支队伍马上引起了众人的兴趣。一对壮年用竹筐装着一只白色小狗走在最前；中间是民间乐师：分别是2位鸣响师傅和3名打着小锣、大锣和镲的师傅；最后是一位用扁担挑着木桶的人。木桶的一头放着1个黑色皮包，一头是空的。一行人在宣传文化楼前的广场中心稍作停留之时，两位师公拿出做法事的红底金花法衣，当众着装。随后，歌师也加入队伍中来。一切准备停当之后，在打着红色小旗的师公带领下，在冲天鸣响和喧嚣锣鼓声中，我们穿过田埂，径直走向大寨的祖先石像。①

祖先石像前，早已由金坑村委干部燃点上香，并依次摆放好5个碗，分别装有粽粑、酒、肉和2个空碗。一只翅膀受缚的活鸡放在碗的左侧。有意思的是，平日放在大寨曲径旁的两块石碑（正是前文所述的3幢2幅石碑），不知被谁挪至环绕在祖先石像旁。具有讽刺意味的是，碑文内容恰恰用无以争辩的事实记录了当时政府对于红瑶的制约。但在此时此刻，似乎红瑶人与大部分游客谁也没有关心碑文的内容和它是否应该摆放于此，而是将其与祖先石像一般，视为历史物件来对待。

师公先将铃铛放在黄表纸，置于石像前，并开始默默念诵经文。据廖家寨壮族师公廖鸿金说：

> 做法事时看着书本念的经文很一般，但是每种仪式中间都有一些机密的经文。机密部分基本上差不多，是师傅传下来的。我们说的这些话你们都听不懂的，说的是“鬼话”，说的不是汉语也不是壮语，是以前老师公传下来的，最灵的就是这部分。汉壮瑶族师公都是念一样的鬼话，其中土地是翻译官。

① 据说，文化大革命之前，祖先石像放在庙宇之中。但是由于“文革”期间，金坑瑶寨的所有庙宇悉数被毁，20世纪80年代后，石像就被放置于进寨必经路口上。并且石像正面对着大寨，意为保护庇佑该地瑶人。每逢清明时节，每家每户都会去上香。

祭拜先祖神像的红瑶师公也解释说，当时默念的经文是不可以轻易告诉他人的“机密”。师公念经之时，鸣响锣鼓皆停。诵经之后，师公将活鸡拿起，给先祖石像看了看，继而开始问卦。不知道是为了节省时间还是期望迅速地产生一个好的卦象，师公并没有如同平日打卦时所做的——丢卦时要平胸抛出，意味着凭良心打卦——而是直接摆出一个好卦象，就结束了祭拜先祖的过程。

接着，一行人来到一棵极其粗壮的大树下。树下的三级台阶上也已由金坑村委干部燃点上香，并依次摆放好5个碗，同样分别装有粽粑、酒、肉和2个空碗。据说这里是土地公的神位。师公在树下仅仅磕了3个头，便带领众人离开了。对于土地公祭祀的迅捷和随意，快得让局外人还没有明白是怎么一回事。或许相对于先祖，土地神灵的位置只能屈居第二了。又抑或说这本来就是一场演给局外人看的“表演秀”。

在师公和歌师傅的带领下，抬金狗的队伍走到大寨商业街上。各个商铺店主纷纷燃点起震耳欲聋的鞭炮。在每一家商铺门口，师公均示意停止吹奏，届时歌师用桂柳话开始吟诵：

> 贵门开，金狗来到你贵府门，你家大门左边立起摇钱树，右边立起聚宝盆。摇钱树聚宝盆，早落黄金夜落银。金狗一踩东，你家出状元翁，金狗二踩南，你家儿孙驸马做状元；金狗三踩西，你家代代儿孙喜登基；金狗四踩北，你家一路求财十路得；金狗来踩五，踩进中堂成玉土，子孙能文又能武。我们来时帮你安香火（祖先神位），去时帮你带走瘟神，各种瘟神都带去，带去长江大鱼吞。我们共记金狗恩情过肥年。

众人回答：“衣口!”（笔者注：红瑶语中表示好话成事实的意思）然后商铺主人给笼中狗喂食，并给抬金狗者每人敬1杯酒，将一块肉、1碗酒、1团糯饭、几个肉包豆腐、1个红包，分别放入2只木桶。

人们用“抬金狗”这个原本象征新年伊始的传统仪式，将历史与现实、先祖与今人、族群之间、本族与外族相互关联，将带有鲜明的瑶族槃瓠先祖的传说标识于现实中加以遵循和运用。在抬金狗的整个演示过程里，蜿蜒于田埂

间的队伍中，除了表演者是红瑶人之外，围观、拍摄者均是慕名而来的中外游客、有组织而来的桂林摄影家协会成员和少数研究者。到每个店家门前的祝福，冗长且重复。当时，除了红瑶人之外，不同身份的参与者根本不明白“衣口”的意思，也无心去问询该词的含义。因为在大家起劲儿地大声附和着的“衣口”声中，红瑶人的脸上分明写下了这个词语的祝福之意。

（三）民俗表演的音声环境

抬金狗之后，在宣传文化楼前的民风民俗展示活动里，除却喧闹的人声、凿凿伐木声、咚咚舂米声、冲击木槽声、喧天唢呐声、噼啪打泥坨声，简直形成了一个多重声响的大合唱，使人充分享受着六月六这个岁时仪礼的独有音声环境。

特别是在冲击木槽演示中，木头与木头之间撞击形成了一曲独特的多声部打击乐演奏。冲击木槽的道具有：木槽1个，木棒7根，均用质地坚硬发音效果好的杂木凿削而成。木槽深1尺，宽1尺，长6尺。其中5尺长，比拳头大，中间细两头粗的有6根木棒；2尺长，比拳头小的1根。具体操作为：先冲的一棒直冲槽底提起，发出“空”声短促，后冲的一棒冲槽底时还撞槽口边，“空”声较长带拖音。若按音乐节奏来说，“空”为一拍，“光”为一拍半，铿锵有力，节奏自然。

根据60岁的潘六祥（1948年生）师傅说：

> 在祭祀亡者的仪式之后，操山话的红瑶要冲木槽。冲木槽的意思是：儿孙用冲击木槽表达内心对死去的长辈的深情厚爱，报答生前养育之恩，才能心安理得，否则被亲友讥讽为“不懂人情，不尽孝道”之辈。而且人们认为人死阴魂会变成神或鬼，冲击木槽可超度死者成为身份尊贵善良的本家祖先神，保佑家屋人财两旺，否则它成为身份备件无所依托飘荡的饿鬼，使生者不安。

冲击木槽的道具为村寨共有，平时存放寨中静僻干燥的地方。按传统寨规无丧事禁忌敲打，若有人随便打响，众人认为是本寨有人死亡的凶兆，被追究谴责。哪家有老人去世做“大送”，要举行冲击木槽仪式，才抬到自家屋边空坪停放备用。

冲击木槽，凡来吊丧的男性青壮年人都可参加。从晚饭后不久开始，轮班进行，直到天蒙蒙亮。其时，执短棒的两人分别站槽的两头，执长棒的4人分别站槽的两边。主管丧事者大喊一声：“冲木槽！”先由槽两头的人打击槽口边缘发出“咚，咚，咚”的响声做引导，槽边4人随之冲击槽底发出“空光，空光”的响声。因此，当地也习惯叫做“打空光”。（龙胜各族自治县民族局，《龙胜红瑶》编委会2002：73—74）

或许生活中的原生形态仅仅需要营造某种气氛或驱赶邪恶，所以用这种带有某些神秘性质的抽象声音、撞击的重复节奏，既让人明晰有着某种仪式，又形成一定的距离感。它仿佛还带有一些远古的气息，留出了可容纳丰富想象的空间。

在宣传文化楼前各类声响的包围中，我方才顿悟自己身边这些音声环境的创作者，都是身着皂色的红瑶男人。在这方体现男人力量的场域之中，他们显现出绝对的主导地位，显现出实际生活中的分工与角色。

与此同时，在金坑完全小学操场中，一字排开的纺织机旁，红瑶女认真地用织梭编织或拿银针刺绣。在刷刷的织布声与飞针走线中，瑶女服饰上显现出山川溪流、青蛙狗爪、禾田花朵等特色图案。人们称其为红瑶人“穿在身上的历史”。

在红瑶人生活中，或许上述对他者来说充满新奇特色的声响不过都是一些司空见惯、单纯乏味的重复之音。它们以其鲜活的事实，打破了我们通常对于“音乐”这一概念的理解。什么是音乐？它不仅包括那些有着优美旋律的可以歌唱的声音，同时，还是由不同身份之人根据不同语境所界定的有意义的声音，也许还包含着那些曾经被视为“噪音”的音声。然而，一旦将这些有着特殊涵义的声音融入到诸如六月六晒衣节这方特定场域之中，它们便具有了仪式音乐的功能涵义，组成了带有浓郁生活气息和深厚历史蕴涵的音声环境。

（四）梳长发表演

长发是红瑶女的一大特色，她们将其视为自己的第二生命。红瑶女从出生即开始蓄发，只在18岁成年仪式上方能修剪一次，同时把剪下来的头发，包括平时梳头时掉下来的头发，也一根一根捡起来珍藏。等到30岁左右，已育有小孩的红瑶嫂可以将头上长发和珍藏的长发一同盘起来，并用绣花黑头巾包起来，既保护了那一头秀发，又成为一种民族特色装饰。

红瑶女的盘发非常讲究：乌龙蟠发型代表已婚已育者；螺丝蟠发型的是已婚未育者；用黑色手织布包起长发的是尚未婚配的阿妹，她们的长发必须在进入洞房的当天，由新郎亲自打开。

上午11:30，随着广播中情真意切、声音甜美的《长发谣》，红瑶文化旅游中每次最令游客称奇的梳长发表演开始了。组委会特意要求红瑶女们分别站在溪流中和溪边的石桥上展示长发。

一梳长发黑又亮，梳妆打扮为情郎。
二梳长发粗又亮，夫妻恩爱情意长。
三梳长发长又亮，父母恩情永不忘。
丝丝长发亮堂堂，幸福生活久久长。

这是红瑶女梳洗长发时演唱的《长发谣》。它沿袭了惯用红瑶山歌的曲调，用桂柳官话演唱。其旋律带有某种艺术加工的成分，由此猜测不知何时由谁人创作而成。每当我再次回放这首朴实的歌曲时，红瑶女那鲜明的特定形象瞬即浮现在眼前。它不仅给予局外人强烈的印象，同时也改变了红瑶人的生活习俗：红瑶女将受之于父母、不能轻易示人的长发让他者一览无余。

（五）歌舞演出

在午休时间里，瑶歌对唱始终萦绕在耳际。平日之中围坐在火塘旁的对

唱，被挪至金坑完全小学操场的一个角落之中。村委请来的歌师即兴用瑶语对唱着瑶歌。尽管作为他者而言，因为语言相隔没有几人能够听懂，但是无论行走在大寨的哪一个角落，瑶歌总是如影随形，令人无处躲藏。听来是那样的绵柔悠长。如：

唱的头通胃也通，头通胃通心相通。如同风吹溪流通，心里好愉快。

欢迎欢迎真欢迎，欢迎贵客到瑶村，没有什么来接待，唱首山歌见亲人。

清早起来大门开，一对鸳鸯飞进来，左边飞对鸳鸯鸟，右边回对祝英台。

下午2:30，在金坑完全小学的操场上开始红瑶歌舞表演。这台节目是由龙胜县文化馆侯老师（女，侯家寨壮族人）和蒙呈强（男，汉族）用6天时间为各寨编排而成，表演者全都是各个寨子自愿参加的村民。据两位老师说，所有表演节目来自生活，但并非原生形态，都进行了艺术加工。侯老师已连续3年参与辅导歌舞表演了。

红瑶歌舞表演，包括十一个节目。

表2　龙脊金坑红瑶歌舞表演

节目名称	主持人解说词（部分）	使用的音乐和舞蹈动作
开山造田	龙脊梯田从元朝开始修建至今已有600年的历史，它是龙脊先民用开山号子喊出来的，用血和肉砌出来的，凝聚了先人的智慧	使用2008年青歌赛原生态演唱组中获得第七名的湖北神龙溪号子作为伴奏音乐。由大寨红瑶青年摆出垦荒的造型
春绿金坑	金坑梯田气势磅礴，从山脚直上云端，景区山清水秀，用再好的词句来赞美都不为过	伴奏音乐是由葫芦丝吹奏的傣族创作音乐
美丽神奇的地方	体现瑶族先民以苦为乐	伴奏音乐是创作民歌《美丽神奇的地方》，作词：潘琦，作曲：徐沛东，演唱者：张燕

（续表）

节目名称	主持人解说词（部分）	使用的音乐和舞蹈动作
梯田渔火	大家会捉泥鳅吗？这是一种休闲娱乐。大山里捉泥鳅都是在深夜开工的	用瑶歌伴奏，穿插夜间蛐蛐叫声。动作简单，来源于真实生活，观众感觉很有意思，而且演员的表演非常自然。在瑶歌声中，青年成功捉到泥鳅，满载而归
美丽的百褶裙	瑶家姑娘心灵手巧，制作工艺一流。并介绍瑶族刺绣	由于CD光盘被损坏，所以没有能够表演
瑶家舂米	在以前没有机械的情况下，只有依靠人工。现在能吃到大山的米，真的很有福气	将独特的舂米声做成音乐伴奏，相当动听的、支声复调式打击乐合奏。很受欢迎
蝶舞声飞		港台流行歌。
瑶山村韵	改革开放以来，在党的关怀下，国民经济得到了飞速的发展，党的春风沐浴了全国大江南北，也富裕了我们金坑这片土地，梯田才得以更好发展	《马铃儿响来玉鸟儿唱》
长鼓庆丰收	长鼓舞历史悠久，唐代时期就有长鼓舞。让我们一起祈福，我们的明天更美好	田头寨师公舞，用鼓和唢呐伴奏
农具展示	今年的天气真是风调雨顺，希望有一个好的收成。你知道生活在大山里的红瑶人是如何生存的么？请欣赏农具展示	用动感的音乐，红瑶青年变身为时尚的模特，在滂沱大雨中展示农具。引起观众的阵阵掌声和口哨声
瑶乡迎奥运	请上龙胜籍的奥运火炬手带领大家一起做“奥运加油，中国加油”的推广手势	红瑶女手执奥运五环冲上舞台。外来的观众显得更加兴奋。对于奥运火炬手和推广口号，红瑶人似乎并不在意。作为2008年度的国家符号，它在这里成为了一个非参与性的观赏节目

和大家一起摩肩接踵观看歌舞表演时，站在身边的一个年轻红瑶女对我说：

去年旅游节的节目和今年差不多。这些节目都不喜欢看。平时都看过了，是你们觉得好看。要是我们到外面去，看外面的节目也会觉得好看啊。为了不和金坑旅游节形成冲突，在旅游公司和村委的协商下，另一个红瑶人居住的黄落寨每年还举办八月十五旅游节，表演的也是差不多的节目。

尽管如此，无论是属于什么族群的人，都坚持并且微笑着看完了整场演出。山里的雨，想来就来。虽然在歌舞表演的后半部分下起滂沱大雨，但舞台上非专业演员们依然非常严肃而且认真地在雨中为大家表演。游客们也纷纷撑起伞，在台下久久不愿离去。

整个歌舞节目的编排，仿佛向他者展开了一部红瑶历史与现状的图卷，但是其音乐择用却体现出鲜明的传统与现代交织的特征。这一点将在后文详述。从一个侧面来看，这似乎也成了全国各民族大团结的一种表征。

（六）晚上的龙灯与奥运五环焰火

瓢泼大雨的不期而至，中断了晚上活动的顺利进行。但寨子里的人说每年这时都要下雨，或许这是风调雨顺、丰衣足食的讯号吧。

据桂林市龙脊温泉旅游有限责任公司负责策划今年旅游节的负责人说：

时至今日，“晒衣节”已经不仅是红瑶人的重要节日，也成为广西龙胜龙脊景区一年一度的盛事。晒衣节集中体现了龙脊的民俗民风，融入了更多的传统文化精髓，是保护和传承龙脊民族文化的重要载体，“农历六月六广西龙脊看红衣”，已成为桂林旅游的亮点之一。

六月六的白天，金坑瑶寨成为歌舞乐的海洋，夜晚，则属于火把和焰火的舞台。梯田中燃起的一支支火把组成了奥运五环旗图案，图案左右方分别还有两条腾飞的火龙，构成今年“瑶胞迎奥运，龙脊祥龙飞”的旅游节主题。从

半山的田头寨隔着团团升腾起来的浓雾向山下的大寨望去，五环图案时隐时现。虽然身在数千公里之外的瑶寨，却使人觉得北京是那样地近。

在歌声、雨声、焰火声的音声环境中，2008 年龙脊红瑶六月六晒衣节圆满落下了帷幕。

三、 红瑶岁时仪礼的变迁与碎片重构

在记录完成2008 年金坑红瑶六月六晒衣节的过程之后，给人留下了一个鲜明的印象：红瑶节庆音乐择用体现了传统和现代的交织。尽管笔者对于整个过程中感受最深的莫过于瑶歌那触动心弦的演唱，但也正如上述那位红瑶女一针见血所言：那些节日是我们觉得好看。换言之，正是这些“我们觉得好看”的节目，通过那些具有“民族特色”的歌舞乐，符合我们身为一名局外人、作为红瑶文化的他者的想象，顺应民族—国家“五十六个民族是一家”的建构。那么，原生态语境中的红瑶六月六是怎样表达的？在脱离语境（de-contextualization）和再创语境（re-contextualization）之中，从音乐文化的视角追寻三者之间的脉络及其变迁的深层缘由，是笔者希冀做到的。

在这里，“原生态”一词代表着一种社会构成，一种社会观念，一种社会思维，一种社会行为。由此，可以说，“原生态”成为了具有历史意义的词汇，建构了一座透析时空的镜像。在它的身上，人们可以找寻历史留下的足迹，发觉社会的变迁，反映民生的真实，体现今人的智识。简述之，通过它，得以观历史、察社会、审民族、视自身。进一步而言，它不仅仅是透析音乐文化的镜像，同时亦为在共时状态下横向比对、在历史进程中纵向探索之参照。（吴凡 2006：13）

（一）岁时仪礼及其秩序表达

对于日常生活中的仪礼，米沙·季捷夫提出了“岁时仪礼”与“危机仪

礼”的区分：

> 在所有的原始社会中，与超自然力量相关的活动有一套往往是周期性地举行的，因而可称为“岁时仪礼”；而另一套的举行则是不固定日期的，也就是在禁忌情况下危机即将到来时才举行的，因而可称之为“危机仪礼”。（米沙·季捷夫、史宗主编 1995：667）

他认为两类仪礼的区别源于“自身的性质”。岁时仪礼总是定期举行的，而且在离举行还有很长的时间时就要提前通知。这就使社区中人能有充足的时间来培养一种共同的期待感，提供为参加大型活动做准备的机会。另一方面，如果一场庆典预定要在未来季节里的某个时间举行，那么对于到时候人们是不是祈望超自然力量的帮助和整个社会或某些社会成员的幸福安宁，它是不予顾及的。岁时仪礼总是社会性或社区性的，所以当一个社会失去其原有特征或原有生活方式发生了急剧变化时，原有的岁时礼仪不可避免地会走向衰亡。而危机礼仪在习惯上是为满足特定时刻的紧迫性需求而举行的。因此，它们从不仅仅因一个特定时刻的来临而举行，也无法预先通知、计划或者老早就提前做好准备。危机仪礼不仅可以服从于全社会或较小的社团，也可以服务于个人，而且绝大多数的危机礼仪仅仅是由于私有财产或个人人身出现危机而举行的。危机仪礼在整个社会瓦解之后仍然能继续存在许多时间，并且在新的社会条件下演变成大批积淀物。（同上 667—668）

相对于危机仪礼而言，岁时仪礼更多地体现出其动态特征，具有极强的时空定位感。当我们以动态的眼光来看时：一方面，它有自身的文化性质，彰显出该时期族群特质的重要因素；另一方面，又因语境的时代特征不断发生变迁，映射不同的社会意义。包容在其中、具有象征符号性质的音乐功能指向，也因此具备了双重效应。再者，岁时仪礼可以采纳危机仪礼中的某些因素，并转换其功能意义，使其成为自身组成的一个部分。但是，反过来，危机仪礼的稳定性和明确的功能指向，使其不太可能借用岁时仪礼中那些不断因时应景变化的素材。

由此可见，对于红瑶六月六半年节来说，它无疑属于岁时仪礼范畴。如前文所述：从红瑶人在自我封闭文化体系中的传统六月六，到今日对他者开放的旅游节，其节庆本身的涵义与功能以及作为象征的音乐文化可以说是发生了巨变。用季捷夫的观点表述，前者已然“不可避免地走向衰亡”。而后者是在新时期中人为设计的、一个将民间音乐文化或保持原生或变化使用或融入新元素的、再创语境类型的岁时仪礼。由此，六月六沿用了鸣响和歌师的迎宾敬酒，沿用了师公仪式执行人的特殊身份，沿用了瑶歌与山歌及其对于不同身份人物的指向，增添了诸如傣族、蒙古族、汉族及艺术创作等音乐舞蹈元素，还将代表正嗣血统的“龙”的形象和奥运标识加入其中，拉近了族群和国家之间的距离。

虽然岁时仪礼中的族群身份及秩序表达，因为长期积攒的“期待”感，在那一个特定时间中被充分释放，因而带有某些狂欢的性质。但是，正如六月六中有选择地安排节庆流程和性别分工那样，在狂欢的外在表现形式下，众人的角色扮演仍旧是因循常态之中的、顺应社会秩序的、反映既有模式的有序状态。换言之，人们同常态生活中的社会角色没有区别，其中难以看到其反结构或颠覆性因素的存在。从这个角度来分析，晒衣节中的民众，体现的是理性的狂欢、受到制约的狂欢。这种理性秩序，并非源自外部强加的压力，而是一种来自于红瑶人自身的文化自觉的平衡。

正如刘晓春的观点：

> 在传统社会中，俨然以主流意识形态对立面出现的纯粹民间的文化形式，在高度现代性的时代，却可以成为实现现代性诉求的地方性文化资本。(2003：19)

红瑶人对于空间秩序的想象或理想化预设，已经开始为民族—国家需要和市场功利化趋向所替代。在传统音乐文化的变与不变之中，更多地反映出他们对于国家制度的主动顺应与融合，对于国家所塑造红瑶形象的主动贴近，对于已然构筑的民族—国家形象和秩序的维护与强化。

（二）碎片重构与族群身份

从碎片到重构这两个极点之间，需要历经碎片—结构—解构—重构三重转变。对于红瑶而言，碎片是因其历史文化本身所决定，可以说是难以撼动的特质。结构、解构和重构均是由其时其人的行为方式所造就，是社会结构通过碎片组合的显性表达。

红瑶六月六晒衣节即为一隅经历碎片到重构的文化展演。其中，重构来自多方力量的张力，是对当下的各族群距离的测量，对于身份位置的象征。而文化展演（Culture Performance），约翰·麦卡隆（John MacAloon）将其解说为：

> 在这样一些场合，我们作为一种文化或作为一个社会对自我进行反思并加以界定，将我们共同的神话和历史戏剧化，以不同的方式表现自我，最终在某些方面有所改变而在其他方面却又依然故我。（MacAloon J. J. 2003）

六月六是囊括了宗教、信仰、神话、庆典、礼仪和仪式的多方面内容，在特定场合对红瑶文化的一种戏剧化集中呈现。这种文化展演以象征的手法，透析了日常的社会生活，并对其进行解构，凸现出人与人的关系及其互动方式，并以特殊的秩序和安排在同一场域中重新建构和展示出来。在这一过程之中，生存的世界和想象的空间、现实的场景和梦境的虚幻，借助于一组象征符号融合在一起，表达人们对现实生活世界的理解和阐释。对于文化内部而言，文化展演是一种调整手段，个体由此获得对本族群及民族历史和传统的一种认同，社会生活也因此得以重新整合。对于大文化而言，文化展演不仅使原有的社会秩序得以强化，而另一种新的社会关系，也因为包容了不同身份和相异角色的重构之后的展演而得以建构。

由此，笔者认为，六月六文化展演的重构包含两层涵义。

其一，作为一个族群，红瑶主体自身的重构，在不同历史时空中对于自身

文化的记忆与表达。这部分一般沿用了传统的表达方式。其中发生变化的，不仅是使用场合不同而延伸出新的涵义，还通过多人参与，放大了这些日常生活的碎片效应。如有常态的双人鸣响变为10人同奏的唢呐迎宾；由各组中一位师公带领“抬金狗”为本组成员祈福的惯用模式转变为3名师公到商铺祝贺；由个人长发梳妆的私密行为变成了数十名瑶娘对局外陌生人的集体展示；从寄予沉痛哀思的亲属轮替冲击木槽，变成了谁出错谁罚酒的轻松愉快的环节等。而这些变化，是“国家在场”的显性表达，是仅凭个人力量所无法达成、难以想象和做到的事情。

其二，将红瑶放置于民族—国家多元一体的大文化背景中，在其民族政策下的重构，是以自身文化特质为内核，附着其他各类象征符号的族群身份表达和多方概念融汇。这种重构，是在文化的原生语境之中选择代表片段，并使其成为建构新文化展演模式的基础碎片。如歌舞表演中的《开山造田》，编排者依据红瑶历史之迁徙特征，将神龙溪的土家族号子借用过来，只因其带有共同的艰辛形象。在农具展示中，极富动感的音乐、帅气美丽的红瑶青年，表达出劳作中的苦乐交织。它们，都是通过无形的传统与现代融合之逻辑掌控，重新压缩与整合碎片，生成一个新的、具有某种传统特征的现代表达程式。

对于旅游节的文化表达和族群认同，是国内外民族学学者近期关注的热点问题。学者本迪克丝（Regina Bendix）的《旅游和文化表演——发明传统为了谁?》一文，针对前期该领域的研究中对经济动机导致民俗表演的创造，从而影响旅游中的民俗真实性的批评，以茵特莱——一个瑞士旅游胜地的个案，论述当地人不仅有必要应对外国游客进行他们的民俗发明，而且，面对着季节性大规模涌进的游客，民俗展示（景观）可能成为创造和证实当地身份认同的一个手段。(Regina Bendix 1989）学者苏珊·露丝（Susan D. Russell）考察了菲律宾一个曾经是殖民地的旅游点，指出在这个村寨为旅游而展演的传统宗教节日、歌舞习俗对强化民族身份认同有重要意义。(Susan D. Russell 1989）

2006年的一本汇集近十五年来民族音乐学方向的论文集《民族音乐学——一个当代的读者》（*Ethnomusicology: A Contemporary Reader*）收录了囊括多个主题、方法和世界不同地域的文章，其中一组以旅游为主题的文章谈及

当前社会中，旅游业已经成为全球最大的产业之一，许多文化学者，其中包括音乐学者，将为了游客甚至是当地观众找到或补充就业和收入的演出作为研究对象，论及它们变化的音乐语境，和逐渐弱化的社会功能。这些常常被缩减和高度程式化了，或是将民间信仰仪式搬上舞台表演的做法，引发了学术界的争论。它们是“妨碍传统延续做法吗?”又或许它们“真的具有某种价值”，正如一些学者发现的，“为复兴和连续性的传统音乐形式和风格?”(Jennifer Post 2006)

其实，这一命题，不仅仅是美国民族音乐学家所关注的焦点，它们同样被纳入了中国民族音乐学家的研究视野中。

借鉴上述观点研究来考察红瑶六月六晒衣节。他们通过旅游节上有选择安排的音乐文化，诸如锣鼓迎宾、山歌敬客、师公诵经、金狗祈福、冲击木槽、瑶歌对唱等活动，是将本民族的乐器、歌唱、信仰、宇宙观一一展现在他者面前，均体现了族群身份的自我表达。

这种自我表达融集了“远—近经验”视域的不同历史叙述。历史本身也需要从“远经验”(experience-distant)和“近经验”(experience-near)的角度加以区分。红瑶人在六月六旅游节上大量采用山歌的方式与游客进行交流的一个重要原因在于：山歌对于他们来说就是一种“近经验”，瑶歌代表着他们的“远经验”。这说明了红瑶人从内心深处将该节庆作为一种历史的“近经验”对待，有效保持了他者与该族群神秘的“远经验”的距离感。

刘晓春在《民俗旅游的意识形态》文中关注了一个核心问题。

既然民俗文化曾经被现代性话语斥之为“落后”、“迷信”的被改造的对象，是古老天真、混沌蒙昧的代名词，那它们是如何纳入到民族国家的现代化话语之中来的?民俗文化旅游事业的兴旺，其背后所支配的是一种什么样的意识形态与权力?(2002)

笔者认为，“通过对他者的理解，绕道来理解自我”(保罗·拉比诺著，高丙中、康敏译2008)，是对于这个问题的最佳解答。在法国人、英国人、德国人、汉族人、壮族人等多重他者的眼光和判断之中，红瑶人知晓了自身文化的价值。通过旅游节，了解他者对自己文化的反应来判断自己应该维系怎样的

文化，应该如何呈现自己的地方社会与风土人情，应该如何确认自我的身份。同时，还有一个不可忽视的方面，他者在红瑶的文化展演之中，如何理解红瑶，又会如何反思自身呢？由此可见，这是一个交互影响的过程，是一个由游戏双方来共同操作的程序。或许，民族音乐学的奠基者们对于异文化、异族群田野调查的兴趣不无道理。它本就是该学科研究的基础模式。因为唯有在文化冲撞和震撼之中，方能冷静、清醒、超然地判断自我与他者。

学者高丙中曾经尖锐地指出：我们对于中国社会的民俗（folklore）研究，通常都把“俗”（lore）和“民”（folk）在时代定位上割裂开来。“民”是生活在当代的，“俗”却是传统时代的文化。学者们到民众的现实生活中进行调查，搜寻民俗研究的资料，总是对调查对象的日常活动中的旧文化因素比较敏感，结果，他们呈现的往往是当代人生活中的古代文化因素发挥作用的局部图景，造成一类当代人活在当下的空间里却在文化上活在古代的印象。或者说，这些以社会调查资料为基础的论著所表述的现实生活总是片段的，没有完整感。这种学术的思想方式不能够把研究对象表述为一个现实的整体。（2007：49）

这正说明了他者对于一个异文化的“理所当然”的想象。他者会认为：红瑶人依然生活在刀耕火种之中，生活在野蛮愚昧、生产力低下的状态之中。所以希望看到的音乐文化表达是古老的和远距离的。所以对于那些红瑶人的音乐文化变迁采取了或忽略或漠视的态度。但是，现实与历史并不是简单的取代与被取代关系，它们会在多维文化意义的作用下重构为新的整体。在多元审视之中，在多元文化之中，红瑶人有选择地表达着当下时空的族群身份，展演着有时代特色的自我认同。而且，在自身和外界交织的目光之中，在多重聚焦之中，维系着自我独特的地域表达、行为品性和个性特征。

由于数量多少与政治经济实力的悬殊，红瑶人尽量把自己的文化整合在有效的范围之内，不使其扩张；而汉族却尽力扩张自己的文化边界。正如在歌舞表演之中汉族音乐文化占据了主体现象那般，汉瑶之间文化张力的存在，使得双方在象征资源上展开了争夺。其中，确认自我符号的意义就构成了对对方的挑战。或许，他者对于红瑶的想象与重构，究其根源，来自国家对于一个边缘

族群的想象。

（三）变迁中的多元呈现

2008年的金坑红瑶六月六晒衣节，作为文化变迁中的岁时仪礼展示，通过贯穿于其中的各类仪式音乐，集中体现了其原生语境、脱离语境和再创语境之融合与多元展示。同时于各个环节之中，后两者与原生语境又保持着千丝万缕的联系。

1. 三重语境

原生语境，顾名思义，即在文化的原初环境中的呈现。它是大众生活的一个不可或缺的部分，亦为一个社区、一方地域或一类族群的一种社会象征符号。

红瑶音乐文化的原生语境在呱呱坠地的三朝时节，在火塘边的你侬我侬，在风雨桥头的拦门戏语，在修建新屋的第一声斧凿，在长发梳妆的溪水河畔；是新年祈福的声声鸣响，是红妆嫁衣的开箱之日，是父母待儿的深情嘱托，是师公吟诵的神秘物语，是送别亲人的悲痛思念……由此可见，从民间音乐的民俗特征来看，它与族群或社区的岁时节庆密不可分，与每个人的人生仪礼相随相伴，与民间信仰融合一体。换言之，人们的日常生活浸染在民间音乐营造的氛围之中。作为一种集体记忆，作为族群及社区秩序空间的象征符号，人们在对生活的朴素实践中体现着对于本民族音乐文化的真实理解。

在六月六旅游节之脱离原生语境的表演中，红瑶人一改生活中的随意状态，抹去了日常即兴灵感的激发，在以分秒计算的严格时间控制之中规规矩矩、正襟危坐、认认真真地表演着。此时的表演仅仅是针对通常理解中的表演而言，并非是表演理论中的表演（performance）（杨利惠、安德明2003：59－74）所包含的意蕴丰富的表述。他们缺失了表演（performance）中的交流互动的激发，多了一份推介、宣传和播种的责任。尽管他（她）们唱奏出的不过是红瑶人认为再熟悉不过的声响，展示的是那些他们在村落世俗化集体生活之中的仪式，或自发的不收取任何费用的表演，然而，在这方脱离原声语境的场

合中，在他者的重新阐释过程中，作为一个整体的红瑶音乐文化被数十、数百倍地扩大和延展。

或许在脱离语境的演绎之中，那些神圣的瑶歌不再与先祖、族群历史相联系，那些直冲云霄、振聋发聩的“鸣响”似乎在这样的场合之中也温柔了许多。脱离语境状态，在保留地域文化音调原样本体特性的同时，不过是使传统文化的社会角色及象征特性，暂时褪去了原生语境的桎梏，跳出了日常生活的族群小圈子。但是，作为象征村落级序的、从神圣到世俗的中轴线的生存状态和音乐符号设置，如同在原声语境般继续着它们的功用。尽管红瑶人将瑶歌、山歌混合在同一场域之中，模糊了二者之间在原生态语境之中的功能区分，再创了文化的符号指示特征。它们却作为一个整体，从小范围、小地域、小族群之中的身份和自我呈现，转而代表整个红瑶文化、整个红瑶族群，成为世人了解红瑶文化的窗口和代言。

文化交流是指从文化传播开始的两种文化之间互相沟通、采借、冲突与融合的过程。其中，“采借”是文化传播学的一个概念。其相关理论认为，人类现有的各种文化，是某些文化传播的结果。在原发明社会的传播，谓之“传布”；对它社会而言的传播，谓之“采借”。（杨善民、韩锋 2002：188）因而，采借也就是对他方文化予以接受的行为之一。

除却红瑶之外的其他各族民间音乐和艺术化的创作音乐，被龙胜县文化馆老师运用“文化采借”的手段加工、整理，打破原生语境的整合，然后将其碎片加以重新建构与运用。尽管融入了多方因素，但不可否认：它不仅使其创作烙上了鲜明的拼贴特性，同时为红瑶音乐文化的展演拓展了一方全新的舞台，提供了一方可以和其他文化进行交流的互动平台。这些作品，蕴涵了文化馆老师的人文理解与阐述，融汇各民族声响的模拟，包罗了多种创作元素与技术的综合手法之运用。

这就是再造语境。它是给创作者提出了一个更高要求的难题。现时的观众早已不再满足于司空见惯的舞台化的模式表演，唯有深度描述中具有文化意蕴的再现，方能再度满足他者的需求，达成维系本民族和他者之间的沟通和共鸣之桥。通过文化采借，在他者熟悉的声响中加入红瑶元素，在他者的文化记忆

中渗透红瑶音乐碎片。这是红瑶人主动将其形象纳入他者思维结构和知识体系的举措，这是民间旅游节的重构文化意蕴。

当然，由于时间的局限，旅游节中的各个表演，是删节了繁缛仪式的、经过艺术化加工的展演，显得更加简化与紧凑，其中的拼贴，有些生硬和粗糙。这些改变了原声语境涵义的音乐文化，重构了具有地方语义表述的次序要求，是为了吸引他者眼球做出各种应景之变。

但是，民间音乐文化，这个既抽象又具体的概念，也是一个既宽泛又具有针对性的指称。作为一种表演文化，它在自己的语义领域中，其意义常常为非单一性存在。它们往往随着观众和听者的解释而变化，总是包含着某种绝不单纯只意味着自身纯形式的意义。随着参加旅游节的世界各地的人们，通过展演添加想象，为民间艺术赋予了新的生命和灵魂，并将其原生韵意外延和渗透到他者的生活、历史与文化中。

正如达尔文生物学说演变成社会达尔文主义；埃利斯的“音分体系”建立了“音阶为诸民族音乐构成因素”的学理基石；博厄斯倡导的“文化相对主义”对于摧毁“欧洲文化中心论”产生了积极影响，民间音乐的概念正是在这样的文化背景和学术理念中形成和建构：一个世界包容了多种声音，多种声音构成了一个世界，多元文化社会里各类不同文化间的互相尊重，和政府对多元文化的扶持。

2. 三重语境的母语之根

诚然，只有在村寨中村民自发的、源自生活的红瑶音乐，才是真正原生态的、具有某种社会功能和意义、凝聚整个村落或族群、传承本族历史的最好方式。但是，在旅游节上的演绎依旧具备了一定的社区和身份象征；多元舞台上的表演，仍然带有鲜明的个性标签。它们用不同的方式，从不同的角度整合了红瑶的历史，展示了红瑶的文化。这种融合多重因素的终极理念，均是源自于红瑶原生语境中的母语文化和传统思维。所以，从某种意义上说，文化的脱离语境和再造语境并非一件坏事，而是对于族群历史的再次强调，对于母语文化在当下语境的塑造。

被视为“洪水猛兽”，或认为是“站在传统文化对立面”的经济现代化进

程的飞速前行，的的确确加速了全球经济一体化的进程。它不仅使人们的物质生活水平日益增长，同时为多方文化之间的交流互动提供了一方平台。随着各类文化的展示空间逐步扩大，不同国家、不同地域、不同族群的表演文化也越来越频繁地被呈现在多元舞台上。不可否认，在建构一方文化互通平台之时，无可避免地会在一定程度上影响原本具有不同功能和相异符号象征的特性文化。对于同一文化内部而言，那些作为一个族群内部身份界定和社区级序的符号性质、功能属性被淡化或改变。它们演绎出带有某种传统文化特质的，令人既熟悉又陌生的别样状态。

从文化的原生语境到脱离语境，形成了文化变迁的通道。从脱离语境至再造语境，则是拓展文化的探究视域，发现文化母语和重构的极好视角。其中，文化非凝固不变的动态特征，被演绎得淋漓尽致。正如六月六岁时仪礼中的红瑶人民，已经由其实际行为及音声环境之建构，描绘出社会进程与维持传统之间变迁关系的图景。

作为音乐学者，我们面对民间音乐文化及其在不同层面、多元舞台上的变迁演绎时无能为力。唯一能够做的，而且正在竭尽全力去做的是：记录、整理和研究那些现阶段依然可以在充满希望的田野之中发现的，带有历史文化色彩，烙上地域个性，链接传统和现实的音乐及其语境所共同构筑的整体文化。同时，于不同展演舞台上追寻文化的母语，发现那些在相近或相异表层之下的DNA。但是，如何理解和客观看待各类文化的多样生存空间及其相异的演绎状态，是当下学术语境中的一隅被忽略或遗忘的角落。换言之，对于文化演绎及呈现的动态特性，我们需要采取审慎态度，多层次、多视角地分析音乐文化谱系中有着相同特质，却透过生活这枚三棱镜折射出的不同波长的同一束光。

所以，从共时层面上说，红瑶音乐文化的原生语境、脱离语境及再造语境三者的并存，形成了一种对话，是同一种文化的不同派生分支之间进行的对话。它们以其异同之态，鲜活地演绎了民间音乐的当代多元生存空间和意义所在。它们体现了一个理念：不同文化在同一个语境中的共生，是对于文化相对论的阐释；同样，同一文化在不同语境中的演绎，也是对于文化相对论的另一个角度的注脚。

结 语

民族—国家是指一个独立自主的政治实体，在这里，国家权力与占有一块领土并有着许多共同点（历史、文化、语言）的民族概念合并到一起，即一个民族和政府结构的结合体。它是国家的一种。国家是一个政治和政治地理学的概念，而民族则是一个文化和族群概念。民族—国家这个概念显示出在这个情况下两个概念在地理上一致，这是民族—国家与其他国家形式的差别。

本文所做的仅是一个碎片拼接“游戏”——在红瑶六月六仪式的重构与整合中，找寻其意义变迁，探究红瑶人怎样通过岁时仪礼中的音乐文化来获得整体秩序的延续性，寻求游戏规则；在口述史的整体想象与建构中，形成了红瑶人的自我认同，包括文献记载的碎片等他者眼中的族群记载，构成红瑶人记忆碎片的补充；在六月六旅游节上的碎片拼贴和重构，是红瑶人在他者改造中的重新思考与真实表达。

借用法国哲学家梅洛·庞蒂（*Maurece Merleau - Ponty*）的观点，即塞尚的作品中任一个显见的景观实际上都是用一种含混不定层次众多的视角加以认知的结果，这种多元认知的方式决不能（也不应当）简化成纯粹的“单一性”解释中过于武断的明确性——提出一种非单一意义的解释模式。(Tapp 2003)

这既说明对于红瑶六月六这个岁时仪礼的多维认知，同时还可以理解为：诸如红瑶等非主流族群与他族间的频繁接触，它们的主体性必然被包含在一个更大的诠释背景当中。也就是说，必须通过汉人与红瑶、毗连的壮人与红瑶之间的交互关系，才能真正理解其音乐文化。这将成为笔者后续研究的主题。

附言：本文为“上海普通高校人文社会科学重点研究基地、上海音乐学院中国仪式音乐研究中心”2008年度首批科研课题立项课题的部分内容。在此向课题资助方及曹本冶教授、萧梅教授和龙脊红瑶村民致以诚挚的谢意！

参考文献：

1. ［美］保罗·拉比诺：《摩洛哥田野作业反思》，高丙中、康敏译，北京：商务印书馆，2008年版。

2. 高丙中：《作为一个过渡礼仪的两个庆典——对元旦和春节关系的表述》，《中国人民大学学报》2007年第1期，第49—55页。

3. 广西壮族自治区编辑组编：《广西少数民族地区碑文契约资料集》，南宁：广西民族出版社，1987年版。

4. 郭立新：《天上人间——广西龙胜龙脊壮族文化考察札记》，南宁：广西人民出版社，2006年版。

5. 刘晓春：《民俗旅游的意识形态》，《旅游学刊》2002年第1期，第73—76页。

6. 刘晓春：《非狂欢的庙会》，《民俗研究》2003年第1期，第17—23页。

7. 龙胜各族自治县《龙胜红瑶》编委会编：《龙胜红瑶》（内部资料）2002年版。

8. 米沙·季捷夫著，史宗主编：《20世纪西方宗教人类学文选》，李培茱译，上海：上海三联书店，1995年版。

9. 吴凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，北京：文化艺术出版社，2007年版。

10. 吴凡：《多维演绎中的感动与镜像》，《艺术评论》2006年第12期，第11—13页。

11. 瑶族简史编写组编：《瑶族简史》，南宁：广西民族出版社，1983年版。

12. 杨善民、韩锋：《文化哲学》，济南：山东大学出版社，2002年版。

13. 杨渝东：《永久的漂泊——定耕苗族之迁徙感的人类学研究》，北京：社会科学文献出版社，2008年版。

14. 《中国民间歌曲集成》广西卷编辑委员会编：《中国民间歌曲集成·广西卷》，中国ISBN中心出版，1995年。

15. 赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，北京：生

活·读书·新知三联书店，2002 年。

16. 杨利惠、安德明：《理查德·鲍曼及其表演理论——美国民俗学者系列访谈之一》，《民俗研究》2003 年第 1 期，第 59—74 页。

17. 杨业文：《民族旅游与社区教育》，《广西民族大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 1 期，第 77—80 页。

18. Anderson, Benedict. 1983. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Thetford Press Limited.

19. Don Michell. 2000. Culture Geography, A Critical Introduction. Oxford, Malden, Mass: Blackwell Publishers Ltd.

20. Geddes, William Robert. 1976. Migrants of the Mountains, the Cultural Ecology of the Blue Miao. Oxford University Press.

21. Jennifer Post edited. 2006. Ethnomusicology: A Contemporary Reader. Routledge Press.

22. MacAloon, J. J. edited. 2003. Rite, Drama, Festival, Spectacle. Philadelphia: Institute of the Study Human Issues.

23. Mueggler, Erik. 2001. The Age of Wild Ghosts. University of California Press.

24. Regina Bendix. 1989. "Tourism and Cultural Display: Inventing Traditions for Whom?" Journal of American Folklore 102: 131 - 146.

25. Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." Ethnomusicology 47 (2): 151 - 197.

26. Susan D. Russell. 1989: "The Grand Canao: Ethnic and Ritual Dilemmas in an Upland Philippine Tourist Festival." Asian Folklore Studies 48: 247 - 263.


ISBN 978-7-5039-4978-4

定价：38.00元